

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual
y Publicidad II



POLÍTICAS DEL ÍNDICE : ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA
INDEXICALIDAD EN EL CINE Y LA CULTURA DIGITAL

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Miguel Borrego Errazu

Bajo la dirección del doctor

Francisco A. Zurián Hernández

Madrid, 2013

Políticas del índice

Estética y teoría de la indexicalidad
en el cine y la cultura digital

Memoria para optar al grado de doctor presentada por
MIGUEL BORREGO ERRAZU

Dirigida por
FRANCISCO A. ZURIÁN HERNÁNDEZ

*Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II*

Políticas del índice

Estética y teoría de la indexicalidad
en el cine y la cultura digital

TESIS DOCTORAL

Políticas del índice

Estética y teoría de la indexicalidad en el cine y la cultura digital

Memoria para optar al grado de doctor presentada por
MIGUEL BORREGO ERRAZU

Dirigida por
FRANCISCO A. ZURIÁN HERNÁNDEZ



*Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II*

Madrid, 2013

A mi padre

ABSTRACT

Esta tesis examina y amplía el concepto teórico del índice, desarrollado por el filósofo y lógico norteamericano Charles Sanders Peirce, como una herramienta para entender la teoría y la estética de los medios modernos y digitales. La fotografía y el cine jugaron un papel determinante en los modos en los que, durante la segunda mitad del siglo XIX y los comienzos del siglo XX, se pensó el problema de la inscripción y el almacenamiento, el registro y la legibilidad, y la contingencia y su archivo. Los medios digitales contemporáneos están igualmente preocupados por procesos de entradas y salidas de información, sensores y actuadores, y la gestión, procesamiento y recuperación de datos. Estos dos grandes paradigmas, los medios modernos y los medios digitales, están entreverados decisivamente con la fenomenología y la epistemología del índice. La indexicalidad será estudiada como un proceso fundamental que determina cuestiones relativas a la representación, la subjetividad, la emancipación y totalitarismo en los discursos teóricos acerca de los medios. Un síntoma, por decirlo de algún modo, que atraviesa la política de la estética de la Modernidad hasta nuestros días.

This Doctoral Thesis examines and further extends the semiotic concept of the index, developed by American philosopher and logicist Charles Sanders Peirce, as it may be used for a Theory and Aesthetics of modern and digital media. Photography and Cinema played a determining role in the ways in which inscription and storage, registration and legibility, contingency and archivization were conceived during the second half of the nineteenth and the beginnings of the twentieth century. Contemporary digital media are nonetheless preoccupied with inputs and outputs, sensors and actuators, data management, data processing and data recovery. Both of these two bold paradigms, modern and digital media, are thus decisively intertwined with the phenomenology and epistemology of the index. Indexicality will be studied as a key process that determines questions about representation, subjectivity, emancipation and totalitarianism in theoretical discourses on media. A symptom, as it were, that pierces the Politics of Aesthetics in Modernity at large.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer el trabajo, el apoyo y la paciencia de Francisco A. Zurián, mi director de tesis, a lo largo de los cinco años en los que ha supervisado la redacción de este trabajo. Su ayuda ha sido fundamental para hacerme entender qué es lo que debe ser una tesis doctoral. También a Ubaldo Cuesta, director del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM, por haber aceptado mi incorporación tardía al programa de doctorado *Técnicas y procesos en la creación de imágenes: aplicaciones sociales y estéticas*, en el que inicié mi último tramo de estudios doctorales. Me gustaría también agradecer a Jacobo Muñoz y José Luis Pardo sus seminarios en el programa *Crítica y Estética* de la Facultad de Filosofía de la UCM, donde inicié mis estudios de tercer ciclo, y a los profesores del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la UCM, que me introdujeron al campo de la teoría del arte contemporáneo en mis estudios de licenciatura.

Mi estancia de investigación en la Oxford Brookes University fue determinante para reubicar y asentar los fundamentos de esta investigación. Gracias especialmente a Alberto Mira, que supervisó mi trabajo en Oxford, y a Daniela Treveri Gennari, directora del programa de Film Studies en la School of Arts and Humanities de la Oxford Brookes University.

Recientemente, mi incorporación como profesor asociado al Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I de esta facultad me ha servido para afrontar con nuevas energías el tramo final de la investigación. Quisiera agradecer el modo en el que Hipólito Vivar, director y Catedrático del Departamento, y Alberto García, Secretario Académico, me han ayudado desde el principio a desarrollar una labor docente que considero fundamental.

Me gustaría también hacer una mención especial a mis alumnos. Alumnos de diseño gráfico y postproducción de vídeo en diferentes escuelas privadas de Madrid; alumnos del Istituto Europeo di Design, en el que imparto materias teóricas más afines a mis intereses investigadores; y especialmente, alumnos de la Facultad de Ciencias de la Información, de los que he aprendido tanto y a los que desde luego deseo un presente y un futuro mejor.

Mis estudios de doctorado empezaron ya hace demasiado tiempo. Los que hoy no están cerca lo estuvieron antes, y querría no plegarme al pre-

sente como única medida de influencia y gratitud. Por diferentes razones, quiero también dar las gracias a Amanda Núñez y Jaime Repollés, aunque ya estén perdidos de vista, y a Henar Mateo y Ana Díaz-Pavón; a Lola Parra y Diego Zaitegui que, entre otras cosas, me ha ayudado con las secciones escritas en inglés; a Fernando Cañero, Pablo Iglesias e Ignacio Caretti; a Carles Asensio y Clara Macías; a Laura D'Halleweyn y César Belandía; a Javier Garmendia y Natalia Arango. A Ana Muñiz. Gracias también a mi familia, que ha tratado siempre de ayudarme en lo posible. Y sobre todo, muchísimas gracias a Patricia.

Índice

<i>Abstract</i>	<i>i</i>
<i>Agradecimientos</i>	<i>iii</i>
Introducción	5
1. Diseño de la investigación	21
1. <i>Marco teórico</i>	22
2. <i>Objeto de la investigación</i>	48
3. <i>Hipótesis y objetivos</i>	52
4. <i>Metodología</i>	60
5. <i>Justificación y relevancia</i>	63
2. Survey of Related Scholarship, Or, ‘What Ever Happened to the Referential Promise?’	71
1. <i>Indexicality and film culture</i>	72
2. <i>The indexical time of cinema</i>	76
3. <i>Indexicality in the discourse of digital media</i>	95
3. La mancha de lo real. Indexicalidad y automatismos de repetición en el cine estructural/materialista de Peter Gidal	109
1. <i>Interrumpir y repetir</i>	109
2. <i>El índice ausente: de la huella al síntoma en la teoría del cine de los años setenta</i>	114
3. <i>Imagen, tiempo y subjetividad en el cine de Peter Gidal: Room Film 1973</i>	124
4. <i>Indexicalidad, desemejanza y figurabilidad: la emergencia de la imagen</i>	130
5. <i>La “otra escena” del cine: la tyché y el automaton</i>	142
6. <i>¿Más acá o más allá?</i>	167

4. La influencia de la máquina. Políticas de subjetivación en las teorías del dispositivo.	171
1. <i>Una estética relacional</i>	171
2. <i>El aparato. Teoría de una maquinaria influyente</i>	180
3. <i>La hiancia del aparato. Teoría de una maquinaria fallida</i>	198
4. <i>Equipamientos de subjetivación: el dispositivo en el discurso audiovisual contemporáneo</i>	215
5. <i>De la escena a la fábrica: lo real como producción</i>	225
6. <i>Calcando el mapa</i>	233
5. Indexicalidad digital.	237
1. <i>Panóptico, o el detalle más pequeño</i>	237
2. <i>Utopías del dispositivo red</i>	244
3. <i>Del trabajo inmaterial a la producción de lo común</i>	248
4. <i>La huella digital</i>	271
5. <i>Big Data, o la analítica total</i>	278
6. <i>Coda: la fiebre inscriptora de Marey</i>	292
6. Compulsiones miméticas. Política e inervación en la teoría del cine de Walter Benjamin.	299
1. <i>Organizar el esfuerzo</i>	299
2. <i>Una antropología del contacto</i>	308
3. <i>La facultad mimética en Walter Benjamin</i>	313
4. <i>Cine, escena y ensayo colectivo</i>	330
5. <i>Una institución infecciosa</i>	340
6. <i>Indexicalidad, inervación y síntoma</i>	348
7. <i>La imagen dialéctica</i>	367
7. Conclusiones	371
Appendix. The Politics of Index. Aesthetics and Theory of Indexicality in Film and Digital Culture.	381
1. <i>Introduction</i>	383
2. <i>Claims</i>	387
3. <i>Structure</i>	390
4. <i>Conclusions</i>	394
Bibliografía citada	399

*Una figura nos tuvo cautivos. Y no podíamos salir, pues reside
en nuestro lenguaje y éste parece repertírnosla inexorablemente*

(Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, §115)

L'oeil fixe phénomène inframince

(Duchamp, *Du Signe*)

Introducción

1. Para comenzar, un final ruso. *The Russian Ending* es una obra de la artista Tacita Dean, presentada por primera vez en la Galería Peter Blum de Nueva York a finales de 2001.¹ Consiste en un conjunto de veinte fotograbados, cada uno de 59 cm. x 79,4 cm. Las imágenes provienen de postales anónimas, adquiridas en mercados de segunda mano europeos por la propia artista. La mayoría presenta escenas de accidentes, desastres y catástrofes, naturales o propiciados por la intervención del hombre: una pequeña embarcación luchando por mantenerse a flote en medio de la tormenta, la explosión de una bomba, un puente quebrado, maquinaria abandonada, ballenas arrastradas hasta la orilla y un zeppelin precipitándose a la tierra, una ciudad desolada, etc. Entre la destrucción, Dean muestra también imágenes ceremoniales: el entierro de un cuerpo amortajado, el funeral de un cura en una pequeña iglesia, o una pintoresca compañía teatral posando para la cámara en una especie de *tableau vivant* (que es, de toda la serie, la única imagen que incorpora breves zonas de color). *The Russian Ending* alude a una práctica común en los primeros años de desarrollo y expansión de la industria cinematográfica danesa. Las películas solían rodarse con dos finales alternativos: un final

¹ *The Russian Ending*, Tacita Dean 2001 (Peter Blum Gallery, Nueva York, 8/12/2001-2/2/2002). La obra de Dean pudo verse en Madrid como parte de la exposición PHotoEspaña 2010 (*La fotografía hoy. Entretiempos. Instantes, intervalos, duraciones*. Comisario: Sérgio Mah. Teatro Fernán Gómez. Centro de Arte / Fundación Banco Santander. Plaza de Colón, 4. Madrid. Julio 2010). Las imágenes y comentarios de cada uno de los fotograbados pueden encontrarse en www.tate.org.uk/art/artworks?gid=75361%21&ws=acno&wv=list.

feliz, destinado al mercado nacional, europeo y estadounidense, y un final trágico, orientado al público ruso. Esta práctica desapareció coincidiendo con la revolución de octubre de 1917.² Cada imagen en *The Russian Ending* se ofrece a ser entendida como un proyecto de “final ruso” para una película que nunca existió.

Las imágenes que presenta Dean son ampliaciones de estas postales montadas sobre un marco negro provisto de un grueso paspartú, y dispuestas linealmente a lo largo de las paredes de la galería. Todas han sido redimensionadas y reencuadradas para corresponder a un mismo formato, que coincide con el de un fotograma completo en 35 mm.: una relación de 4:3. Pero estas imágenes no son fotografías, sino fotograbados en hueco; una diferencia esencial en *The Russian Ending*. Como es sabido, una fotografía es una clase de imagen formada sobre un soporte neutro, normalmente un papel recubierto, al que se ha aplicado una emulsión fotosensible. Su aspecto visual es modificado por un agente químico, que revela (esto es, oscurece) la emulsión dependiendo de su previa exposición a la luz. Todo el proceso se juega a nivel químico. La técnica del fotograbado en hueco es mucho más agresiva y, a la vez, más cuidadosa. En primer lugar, hay una mediación más: la imagen no pasa del negativo al papel, sino del positivo a la plancha, y de ésta al papel. Esta plancha suele ser de zinc, o de cobre. Sobre ella se aplica un recubrimiento fotosensible, y un fotolito positivo se adhiere en vacío a la plancha. Sobre el conjunto se aplica luz ultravioleta, que afectará a las zonas descubiertas por el fotolito. El polímero fotosensible se endurece al contacto con la luz, de tal modo que, al lavarse, la emulsión no afectada es diluida. En la plancha quedan únicamente zonas de reserva, que corresponden a las luces en la imagen original. En este punto, la plancha se trabaja como cualquier grabado en hueco: rascados, incisiones, enmascarados o salvados, etc. Una vez lista, es sometida a un ácido, la mordiente, que se come el cobre o el zinc, provocando una hendidura que alojará la tinta en las zonas no reservadas por el químico endurecido. En último término, la

² Los dobles finales eran una práctica común en la industria cinematográfica internacional durante las primeras décadas del siglo xx, asociada aún al primado del ‘sistema del exhibidor’ sobre el productor. Sobre esta distinción, ver Charles Musser (1994). Sobre el final trágico en la recepción comercial y cultural del cine en la Rusia prerrevolucionaria, ver Yuri Tsivian (1994). Un excelente trabajo historiográfico sobre esta práctica en las relaciones entre la industria danesa y rusa en Anna Strauss, “Alternative endings in Russian and Danish silent film” (http://www.academia.edu/2041911/Alternative_Endings_in_Danish_and_Russian_Silent_Film), consultada en 15/11/2012).

plancha entintada es impresa sobre papel. El fotograbado, pues, parte de una acción extremadamente violenta de los químicos, por la que la impresión fotográfica deviene una huella fosilizada en todo su sentido material, como una hendidura en un material sólido. Además, y precisamente por la violencia de la impresión, la imagen se trabaja aislando reservas, zonas “salvadas” o enmascaradas, protegidas de la acción destructora del ácido. Finalmente, la plancha se guarda, y no suele exponerse al público.

En la superficie de las imágenes de *The Russian Ending* puede verse una suerte de notación: marcas puntiformes, borrones o tachados, flechas, líneas o trazos envolventes, y anotaciones manuscritas. Las gráficas son todas blancas, lo que significa que han sido realizadas como una reserva sobre la superficie de la plancha; no tanto inscritas, pues, sino salvadas. En las ocasiones en las que el texto es legible, pueden leerse nombres de objetos que figuran en la imagen, y exclamaciones empáticas (“Poor minke”, escribe sobre el cuerpo muerto de una ballena; “Help (too late)”, sobre el mar frente al casco semihundido de un buque), expresiones que recuerdan a las que pueblan los intertítulos en los filmes mudos. También abundan frases que parecen referencias o indicaciones de dirección para una posible película: “Last scene”, “Show movement”, “Zoom in”, “Exit”, “#Son 1”, “BANG all over (smoke)”, “Subtitled”, “Uncanny silence = fin”, etc. Cada fotograbado, además, lleva inscrito su propio título, que recuerda al de una secuencia cinematográfica cualquiera, o a un pequeño filme de actualidades: “The Wrecking of the Ngahere”, “The Sinking of the SS Plympton”, “The Life and Death of St. Bruno”, “The Tragedy of Hughesovka Bridge”, “Death of a Priest”, “Beautiful Sheffield”, etc.³ También hay cifras, medidas, y grafos que parecen pertenecer a un código cuya clave no es proporcionada.

Cada imagen, pues, indica un final ruso. Un final que no sólo será trágico, sino también imposible, y esto en dos sentidos diferentes: primero, porque efectivamente, las películas a las que alude nunca existieron. Cada imagen muestra un escenario apócrifo respecto a su título, como si a la práctica del *reenactment*, la reconstrucción de los hechos tan común en el cine de los primeros tiempos, se le diera la vuelta como a un

³ Comparar estos títulos con los que solían utilizarse en las llamadas “actualidades” en el cine los primeros tiempos, por ejemplo en la Edison Manufacturing Company. Algunos ejemplos: “A Storm at Sea” (Edison Manufacturing Co., 1900), “Battle of Mafeking” (Edison Manufacturing Co., 1900), “Bombardment of the Taku Forts, By the Allied Fleets” (Edison Manufacturing Co., 1900), “Horses Loading for Klondike, no. 9” (Edison Manufacturing Co., 1897), etc.

guante. No son ya ficciones narrativas que soportan el peso de actualizar un acontecimiento histórico, sino registros documentales que sirven para construir los vestigios materiales de una historia y un filme figurado (una historia y un filme que, a su vez, se titulan en ocasiones con el nombre de un suceso y un lugar que *realmente* aconteció, pero que en nada tiene que ver con las postales que le sirven de soporte figurativo). En segundo lugar, son imposibles porque la misma notación es imposible. Todo el sistema de marcas y palabras inscritas alude a las convenciones gráficas y significantes de un *storyboard*, pero en modo alguno puede ser descifrado. Se trata, más bien, de un código figurado, indicaciones para un trabajo que no podría ser nunca actualizado sobre la escena o el plató. Además, la técnica de grabado le permite a Dean destacar la intercambiabilidad entre imagen y texto; una misma filiación que podría ser descrita como la inscripción de una pérdida o una imposibilidad, que a su vez ha sido producida mediante una técnica de reserva o salvado. Este doble dimensión de lo perdido y lo salvado en una inscripción apunta también a una doble relación con el tiempo: si la notación se inscribe sobre la superficie de la imagen como una acción futura imposible, la imagen fotográfica es ya una inscripción en el celuloide de un pasado igualmente imposible, mudo y perdido. Pero ambas, futuro y pasado, conviven en la imagen como posibilidad; son, materialmente, reservadas o salvadas del curso del tiempo.

La relación entre texto e imagen recuerda también a la de un emblema alegórico: *imago*, *inscriptio* y *subscriptio* (figura, inscripción y título); un *rebus* o jeroglífico en el que la imagen debe ser leída y la palabra debe ser vista. Y al igual que el emblema, una inscripción funeraria en la Roma clásica, cada imagen alude también a la muerte, la pérdida o la desolación. Este vaciamiento se instituye en tres registros, que son tres tipos diferentes de inscripción. En primer lugar, la inscripción de una temporalidad inasible o espectral, saturada de pasados perdidos y futuros que no llegarán. En segundo lugar, la inscripción de una plasticidad cargada de desesperanza, pues en cada imagen figura una catástrofe: fatalidades registradas por la cámara e indicaciones imposibles para una película que, como sugiere el título, querría tener su *final ruso*, su final trágico. En tercer lugar, la inscripción misma de la ausencia que organiza la obra de Dean, lo que comparece ya desde el título como una “presencia ausente”: el propio cine como forma cultural y material perdida, como una plancha de cobre abandonada.

2. Para continuar, una promesa global. En 1991, Mark Weiser publicó en la revista *Scientific American* un artículo profético sobre el futuro de la

computación, “The Computer for the 21st Century”. En aquel momento, Weiser era el director del Computer Science Laboratory del Xerox Palo Alto Research Center. Sus intereses como investigador se centraban en la llamada “computación ubicua” o “virtualidad encarnada” (*embodied virtuality*), de la que ha sido uno de sus desarrolladores más prominentes. En este artículo, Weiser se desprende de la jerga técnica y disciplinar para escribir un ensayo sobre el futuro inmediato de la relación entre el hombre y la tecnología digital. Para Weiser, las tecnologías más influyentes y “profundas” son aquellas que desaparecen. No en el sentido temporal, como lo echado a perder o lo olvidado, sino como lo que deviene invisible, lo que se mimetiza con el tejido social y material hasta el punto en que su propia forma se hace indistinguible de la naturaleza.⁴ Sólo cuando la tecnología desaparece de este modo, cuando se desvanece en el fondo (“vanish into the background”) del día a día, el hombre queda liberado de ella, y puede realmente utilizarla para su provecho. Weiser, por tanto, se postula como un férreo enemigo de lo que, durante los años noventa, se convirtió en una escena primaria de la utopía digital: la realidad virtual. Si la realidad virtual querría sumergir al sujeto en el interior de un mundo desmaterializado, en los ceros y unos del código informático, Weiser sugiere un futuro opuesto, en el que una computación ubicua, invisible y física, permea en el espacio social hasta confundirse con él.⁵ Por eso defiende la idea de una “virtualidad encarnada” contraria a la “realidad virtual”: un mundo en el que pequeños dispositivos digitales y multifuncionales, de diferentes tipos y tamaños, móviles o fijos, destinados al hombre o a otras máquinas, a los hogares o a las plantaciones, a los automóviles o a los hospitales, estarían conectados entre sí por redes de largo alcance (como la Internet que comenzaba en ese momento a emerger), sensorizando el mundo y poniéndolo en comunicación en una utopía conectiva global. Weiser habla de máquinas interconectadas en redes ubicuas (“machines interconnected in a ubiquitous network”) que

⁴ “The most profound technologies are those that dissappear. They weave themselves into the fabric of everyday life until they are indistinguishable from it” (Weiser, 1991: 78).

⁵ “Perhaps most diametrically opposed to our vision is the notion of virtual reality, which attempts to make a world inside the computer. Indeed, the opposition with the notion of virtual reality and ubiquitous, invisible computing is so strong that some of us use the term “embodied virtuality” to refer to the process of drawing computers out of their electronic shells. The “virtuality” of computer-readable data—all the different ways in which they can be altered, processed and analyzed—is brought into the physical world” (Weiser, 1991: 78-80).

en todo momento deberán saber dónde están (“ubiquitous computers must know where they are”). Fantaseará cientos de dispositivos en cada habitación (“hundreds of computers per room”) que, sin embargo, no se harán notar, como si formaran parte de un automatismo inconsciente: “People will simply use them unconsciously”. Las computadoras serán, en primer lugar, órganos sensibles, aparatos de inscripción de todo tipo de modulaciones del espacio físico; tecnologías de afección múltiple que, puestas en red, podrían a su vez enviar sus registros a otros dispositivos receptores, “thus making it possible to keep track of the people or objects to which they are attached” (84). En suma, la encarnación digital en el espacio físico y en el inconsciente del sujeto supondría un eficaz antídoto a la *ventana* (“an antidote to windows”) (85).

Pero Weiser valora también los problemas sociales que esta dimensión encarnada de la tecnología podría traer consigo: la privacidad, en primer lugar. Cientos de sensores en cada habitación y en cada cuerpo, “all capable of sensing people” (89), todos capacitados para registrar “todo”, y conectados entre sí por redes de alta velocidad. Un escenario propicio, comenta, para hacer de los actuales totalitarismos un juego de niños (“a potential to make totalitarianism up to now seem like sheerest anarchy”) (89). En las manos equivocadas, continúa, la computación ubicua podría ser una fuente de terribles daños. ¿Qué ocurriría si, por ejemplo, toda esa información cayera en manos de un jefe celoso, o de un gobierno malintencionado? Y aún más, ¿no sería terrible que las empresas de marketing se hicieran con toda esa información y la utilizaran para fines espúreos, para enriquecerse?⁶ Por suerte, nada de todo esto debería temerse. Las técnicas criptográficas podrían salvaguardar la privacidad de toda esta información. Y lo que es más; incorporada desde el principio, la encriptación aseguraría un espacio de computación ubicua aún mejor y más seguro que cualquier otro sistema de comunicación conocido; un verdadero antídoto a la avaricia, la envidia y los celos.

La virtud del texto de Weiser reside en su dimensión profética. Por ejemplo, vaticina un mundo en el que, gracias a la invisibilización de las máquinas, las interacciones humanas cobrarán un nuevo valor, revirtiendo la tendencia centrípeta y autista de las relaciones con ordenadores personales. En otras palabras, la computación ubicua podría acabar con el fenómeno sociológico del adicto a los ordenadores (“Sociologically, ubi-

⁶ “Not only corporate superiors or underlings but also overzealous government officials and even marketing firms could make unpleasant use of the same information that makes invisible computers so convenient” (89).

quitous computing may mean the decline of the computer addict”) (89). También la memoria podría ser ocupada en tareas mejores que el simple registro automático de datos, puesto que las máquinas proveerían toda la información fáctica, desde la fecha de nacimiento de tal o cual personaje hasta la frecuencia con la que alguien habría vestido tal o cual prenda. Pero sin duda, son las líneas finales las que muestran todo el potencial liberador de las tecnologías ubicuas. Para Weiser, la virtualidad encarnada acabaría con el problema del exceso de información, con la ansiedad derivada de su gestión y archivo. La razón de esto, su plegado milimétrico sobre la propia vida, que haría de la tecnología una verdadera “segunda naturaleza” para el hombre; un bosque misterioso y complejo, lleno de maravillas, y al mismo tiempo, refrescante y plácido: “There is more information available at our fingertips during a walk in the woods than in any computer system, yet people find a walk among trees relaxing and computers frustrating. Machines that fit the human environment instead of forcing humans to enter theirs will make using a computer as refreshing as taking a walk in the woods” (89).

3. Para finalizar, un síntoma. *The Russian Ending* y “The Computer for the 21st Century” parecen relacionarse en un marco de extrema oposición, como dos discursos absolutamente irreconciliables. Sus mismos títulos aluden a una relación disyuntiva con el tiempo: uno apunta a un final localizado, y el otro a un comienzo planetario. Si la primera es una pieza de artista, un objeto visual, el segundo es un texto escrito por un ingeniero. Si Dean señala la importancia de la materia, Weiser elogia su invisibilización. Si *The Russian Ending* es un elogio melancólico al cine como forma cultural perdida, “The Computer...” es un canto al futuro de la tecnología digital. El primero subraya una imposibilidad; el segundo hace ver lo posible. En breve, los productos de Dean y Weiser son dos monumentos conectados dialécticamente, como una tesis se relaciona con su antítesis. Uno al lado del otro, funcionan como un montaje de oposiciones o un cadáver exquisito.

Sin embargo, su distancia no es tan grande como parece. En primer lugar, la obra y el texto se separan únicamente por una decena de años, y ambos parecen corresponder a un mismo momento histórico: el que señala la desaparición o la muerte de las tecnologías analógicas de representación y la emergencia de un nuevo escenario digitalizado. Si Dean puede hacer *The Russian Ending*, es porque algo, efectivamente, está terminándose. Y lo que emerge en ese fin es precisamente el futuro que Wei-

ser anticipa. Son pues, dos manifestaciones que describen un mismo estado de la relación del hombre con la tecnología, aunque cada uno de ellos apunte a un término diferente de la disyunción.

En segundo lugar, ambos hacen un elogio de la desaparición, aunque la entienden desde lugares muy diferentes. Para Dean, desaparición es fundamentalmente desaparición del cine, el núcleo alegórico de su obra al que alude cada inflexión del material, pero que nunca comparece como tal: no hay ya imágenes en movimiento, no hay película proyectada. Su desaparición, además, es también la desaparición de un modo de producción (la práctica del final doble), de un objeto material (la plancha de zinc), de una actividad (el rodaje imposible que su notación evoca) y, en definitiva, de un acontecimiento sumergido en el olvido (cada hecho que ha quedado registrado fotográficamente en las postales que le sirven de punto de partida). Y esta desaparición, paradójicamente, se testifica mediante procesos materiales de inscripción (fotografía, incisiones, grabado en hueco) y salvación (reservas y enmascarados que preservan la plancha de la erosión del ácido). Para Weiser, desaparición es esencialmente camuflaje, mimetismo. Algo no desaparece porque se arruina, sino porque deviene imperceptible, como una segunda naturaleza inconsciente. La virtualidad encarnada pretende instalarse en el tejido mismo de la experiencia del hombre, devenir tejido ella misma. En definitiva, si desaparece es porque se inscribe de tal modo en el mundo que su hendidura se confunde con la que la naturaleza imprime sobre el hombre. Dean y Weiser trabajan diferentes inflexiones de la desaparición, y también diferentes inflexiones del olvido, su correlato psíquico.

En tercer lugar, *The Russian Ending* y “The Computer for the 21st Century” comparten algo más que un momento histórico y una preocupación por la desaparición. Comparten también una misma cautela por lo que Weiser denomina “ventana”, aunque, paradójicamente, desde posiciones contrapuestas. Para Dean, ventana es esencialmente lo que su obra pretende problematizar: la relación armoniosa entre las tecnologías de representación analógica y la realidad, el primado del modelo perspectivo como ventana al exterior, o de la representación visual como transparencia del mundo. En suma, la desaparición de la materialidad del soporte en favor de la “impresión de realidad”: aquello que veo es aquello que efectivamente ha ocurrido. Para Dean, la ventana es, sobre todo, un dispositivo visual fundado en una suerte de *defecto*: es demasiado *poco* visible. Para Weiser, la ventana es igualmente una interfaz, un dispositivo visual de mediación entre el hombre y el entorno. Y sin embargo, aquí la ventana es ya el artefacto que interrumpe la fluidez de sus relaciones, el

dispositivo que cortocircuita y obstaculiza la interacción entre los hombres. En suma, la ventana es considerada como una suerte de *exceso*: es ya *demasiado* visible.

Por último, los trabajos de Dean y Weiser apuntan a un cuarto principio de contacto: su común elogio a los procesos de inscripción. Y, de nuevo, inscripción entendida en una inflexión dialéctica irreconciliable. En *The Russian Ending*, todos los procesos materiales utilizados o alegorizados son, ante todo, improntas: la del cine como una huella del pasado, la de la fotografía como inscripción de un acontecimiento, la de la plancha de cobre como una hendidura en su misma superficie, la de su notación como *inscriptio*, como escritura manual indeleble que da fe del gesto de la artista. Las imágenes mismas que presenta son ya imágenes grabadas, estampaciones de un modelo matricial sobre la superficie del papel. “The Computer for the 21st Century” propone un mundo en el que la tecnología se ha inscrito en el tejido de la naturaleza hasta devenir invisible. Un entorno saturado de dispositivos que son, en primer lugar, artefactos de inscripción: sensores o unidades sensibles que registran una sacudida del mundo como una oscilación que modula y se stampa en el código digital. Cada pequeño aparato debe, pues, actuar como una plancha de cobre cuya capacidad de afección no es sólo la del material *foto-sensible*, sino también una capacidad para *sentir* la temperatura, la altura, la oscilación angular, la velocidad, la posición geográfica, la presencia de objetos, el movimiento, el flujo del tráfico, el estado de las partes y el funcionamiento de un motor, etc. Y como la plancha de cobre, estos dispositivos no sólo *inscriben*, como un pliegue sobre su superficie, un afecto, sino que también *escriben* esa misma sensación en otros dispositivos, comunicándose a través de una red de alta velocidad en la que la información capturada es proyectada y enviada a otro artefacto. Como una sacudida orgánica, lo que es sentido o inscrito en un punto del globo es actuado o estampado en otro lugar.

Comentaba, sin embargo, que el modo en el que Dean y Weiser priman los procesos de inscripción es también paradójico, y el sentido de su desencuentro es evidente. Lo que Dean inscribe es ante todo una ausencia (la de la realidad registrada, la del rodaje imposible, la del final alternativo, la del cine mismo). Lo que Weiser quiere inscribir es, desde luego, una presencia (la de los sujetos y los objetos interconectados). Para Dean, la inscripción es una huella de lo que ya ha desaparecido y, por tanto, la impronta de una temporalidad paradójica: lo pasado, lo ausente, y lo obsoleto, como formas de reconstrucción de un futuro también imposible. *The Russian Ending* aparece así como un artefacto melancólico que es-

conde y evoca una promesa de redención, una nueva potencialidad. Para Weiser, inscripción es ante todo positividad: lo que se inscribe es lo que está siendo, lo que sucede en el mismo momento en el que se inscribe. No atiende a lo que ha sido o a lo que está por venir, sino al presente puro de las relaciones entre las cosas. Conecta el mundo a su propia experiencia. La amenaza de totalitarismo que quiere ver en el mal uso del sistema, en su abuso, no es más que su principio mismo: la imposibilidad de pensar una fisura en la investidura del sistema, una inadecuación de la impronta a su recepción, una abertura entre la causa y su efecto. Si para Dean la inscripción es un proceso que se abre a su propia imposibilidad, para Weiser designa la posibilidad de una totalidad cerrada sobre sí misma.

Ambas maneras de pensar la inscripción responden a una misma figura: la indexicalidad. Un índice es un proceso semiótico-material doble. Por un lado, una huella: inscripción de una ausencia. Por otro lado, una deixis: inscripción de una presencia. Y ambas modalidades del índice son inseparables, porque ambas, señala Charles S. Peirce, conectan la experiencia del sujeto al mundo. El índice es por tanto un proceso sintomático, puesto que anuda en una misma figura dos sentidos irreconciliables de entender la experiencia, la temporalidad y la relacionalidad del sujeto. Las propuestas de Dean y de Weiser, pese a ser irreconciliables, están pues fundadas en un mismo primado de la indexicalidad, aunque cada una lo entienda desde lados opuestos. Y ambas, como he señalado, desprecian la *ventana*: lo que en términos generales puede describirse como el primado de la iconicidad, de la ilusión figurativa.

Con esta investigación, me he propuesto estudiar la sintomatología de la indexicalidad en el terreno de las prácticas culturales de la modernidad: el modo en que esta dialéctica se articula en las estéticas y teorías que se han ocupado de pensar las tecnologías de inscripción, tanto en el campo del cine y los medios analógicos, como en el terreno de la cultura digital contemporánea. En el capítulo 1 expongo los principios metodológicos de la investigación, y las hipótesis y objetivos que la orientan. En términos generales, se trata de establecer un modelo teórico de indexicalidad que corresponda a esta doble determinación que los trabajos de Dean y Weiser exponen: un espacio teórico en el que la indexicalidad no es únicamente un atributo de los medios tradicionales analógicos, sino que corresponde también, de pleno derecho, al espacio relacional digital contemporáneo. El marco de coincidencias y oposiciones que he descrito en las páginas anteriores sirve también para postular la premisa fundamental que guía este estudio: la importancia de la indexicalidad a la hora

de pensar una estética y una política emancipatoria, abierta a la posibilidad de la diferencia y lo nuevo, pero también su centralidad a la hora de describir fantasías distópicas o totalitarias. Además, como sostengo en este primer capítulo, la diferencia de inflexión con la que los procesos indexicales son observados y trabajados, corresponde puntualmente a una misma preocupación por la cuestión del sujeto, esto es, por el modo en el que la subjetividad será entendida como lo que es a un tiempo inscrito y negado en el espacio social y las prácticas culturales.

El capítulo 2 sitúa el debate sobre la indexicalidad tal y como ha sido pensado en la teoría cultural de los siglos xx y xxi. Atiendo aquí, fundamentalmente, a dos campos de producción cultural: el cine y los medios digitales. Los trabajos de Dean y Weiser describen muy bien la centralidad de la indexicalidad en cada uno de ellos, pero también las dificultades para pensar en su posible articulación. Por un lado, la indexicalidad ha llegado a ser un término central en la reciente teoría del cine, pensada de un modo programáticamente afín al trabajo de Tacita Dean. También en el campo de las artes visuales, al que Dean pertenece, el índice ha sido recuperado y reformulado como concepto crítico, pero siempre asociado a la obsolescencia de los medios fotoquímicos de reproducción. Por tanto, en los campos del cine y del arte, la indexicalidad está siendo trabajada, fundamentalmente, desde el paradigma epistemológico y fenomenológico de la huella. Pero, como he mostrado y desarrollo extensamente en la segunda parte de este capítulo, los procesos indexicales son centrales en la investigación y el desarrollo de las tecnologías digitales contemporáneas, y en modos que no son sólo alusivos, como en el texto de Weiser, sino explícitamente deudores de Peirce y su taxonomía semiótica. En el campo de los medios digitales, el índice se estudia, ante todo, como un proceso deíctico, una función conectiva.

Pero, de hecho, huella y deíxis no pueden ser separadas con claridad. Al contrario, y como me propongo fundamentar en los capítulos que restan, corresponden a un mismo proceso observado desde dos lugares contrapuestos. Cada capítulo debe ser pues entendido como una suerte de disposición o coagulación sintomática, una *dysposición*, para emplear el neologismo del historiador del arte Georges Didi-Huberman (2008). Esto es, como la descripción de los modos en los que esta ambivalencia estructural del índice, como huella y como deíxis, es desplegada en el campo de la teoría y las prácticas culturales en diferentes momentos o periodos históricos.

Así, el capítulo 3 se centra en la ambivalencia de la indexicalidad en el terreno de los cines experimentales de los años setenta, y fundamen-

talmente en la teoría del cine estructural/materialista. Aquí, la oscilación dialéctica del índice toma cuerpo en el problema de la figurabilidad o representacionalidad del cine clásico, enfrentada a la emergencia de una aparente abstracción “antiilusionista”. Con la *ventana* en el centro del debate teórico, el espacio del cine se pliega hacia el primado de los procesos formales y subjetivos implicados en la *situación* de proyección cinematográfica. Si el cine clásico inscribe al sujeto en un espacio ideológico clausurado, y en un tiempo sin fisuras, el cine estructural/materialista propondrá abrir ese cerco a *otro* espacio y *otro* tiempo fisurados. Pero para ello, primará por encima de todo la función de la huella, tanto en su dimensión plástica como en su dimensión temporal. Este es, como sostengo, un momento decisivo a la hora de desarticular las prácticas estéticas de la producción de imágenes figurativas, pero también decisivo en el cambio de paradigma respecto a la pregunta por lo real. Ambos procesos, como espero demostrar, sólo pueden ser entendidos desde el primado de la indexicalidad.

En el capítulo 4, estudio la dialéctica del índice en el enfrentamiento teórico entre la denominada “teoría del aparato” y las propuestas que, a lo largo de los años ochenta, propusieron las teóricas del cine feministas más influenciadas por la teoría psicoanalítica. En un movimiento singular, la articulación crítica del cine clásico construida en los años sesenta y setenta aparece, en este nuevo escenario, investida con los mismos rasgos que habrían tratado de desmontar. Como sostengo en este capítulo, la ambivalencia de la indexicalidad emerge aquí como un asunto clave para entender la dimensión política y subjetiva de cualquier proyecto estético; una ambivalencia irresoluble que coagula sintomáticamente en la conversión de la “teoría del aparato” en una construcción totalitaria, y que estudio a partir de una propuesta de demarcación diferencial entre los conceptos de aparato y dispositivo. Esta diferencia resultará de interés para entender las razones por las que el espacio audiovisual “postcinematográfico”, ejemplificado en la irrupción del audiovisual en los espacios de exposición del arte, no puede ser entendido acríticamente como una suerte de liberación de las constricciones espaciales, temporales y narrativas del cine como hecho cultural, por más que subvierta la gran mayoría de sus presupuestos formales y de emplazamiento espectacular.

El capítulo 5 corresponde al campo de la teoría digital y su relación con los proyectos políticos emancipatorios surgidos desde mediados de los años noventa. Examinó aquí el modo en el que se han pensado las posibilidades críticas de fenómenos contemporáneos de activismo político, trabajo inmaterial y afectivo, autogestión y producción común. Este

desplazamiento corresponde precisamente al modo en el que las prácticas estéticas digitales más comprometidas políticamente han sido progresivamente pensadas a partir de paradigmas relacionales y no representacionales, en los que la producción visual ha sido abandonada o relegada a un papel secundario. En estas prácticas, al contrario, prima la dimensión performativa de los procesos de subjetivación; un principio que ya latía en los textos y obras comentados en el capítulo 3. En este capítulo estudio en paralelo tanto la teoría estética y política que sustenta estas prácticas, como la epistemología del primado de la información y los datos en el espacio de Internet, esto es, la incidencia de la indexicalidad, tal y como la pensó Weiser, en la producción de relaciones, conocimiento y riqueza. Como sostengo a lo largo de toda la investigación, la doble inflexión de la indexicalidad es la que articula tanto los proyectos más emancipatorios como el sometimiento de la red a los intereses del capitalismo postindustrial, tanto la posibilidad de *otro* mundo como la amenaza de un nuevo totalitarismo.

Por último, el capítulo 6 rearticula las relaciones entre indexicalidad, política y subjetivación en un contexto que podría considerarse fundacional: la teoría del cine en la obra de Walter Benjamin y su relación con un proyecto político revolucionario. Como sostengo en este capítulo, fundacional no se refiere en modo alguno a que contenga las claves que harían posible la disolución del síntoma. Al contrario, la ambivalencia de la indexicalidad aparece en este momento histórico como siendo ya un conflicto irresoluble, y marcado en última instancia por la dialéctica, a un tiempo progresiva y regresiva, de las tecnologías de inscripción. Pero más importante aún, en los textos de Benjamin y otros teóricos contemporáneos, la indexicalidad aparece absolutamente entreverada con la facultad mimética, en un anudamiento que la pone en conexión dialéctica con el “mal objeto” de la *ventana*, la representación o figuración plástica. La posición de este capítulo al término de la tesis pretende así señalar la hipótesis fundamental que guía esta investigación: que al término de la serie de síntomas o conflictos que han articulado la teoría y la estética de la indexicalidad a lo largo de los siglos veinte y veintiuno, lo que se encuentra no es un producto positivo, una instancia que explicaría la serie histórica como marcada por una lamentable confusión, sino la confusión misma, el síntoma, como nudo irresoluble. Un nudo que es ya no sólo el del propio índice en su dimensión fenoménica, sino también el del propio sujeto.

1.2.3 (*bis*). Para concluir, y así poder empezar, un *currículo*. Mi interés por la teoría y la estética de la modernidad comenzó a finales de los años noventa, cuando era alumno en la Facultad de Bellas Artes. Hace ya diez años que presenté mi primer trabajo sobre Walter Benjamin en los seminarios de tercer ciclo de la Facultad de Filosofía. A lo largo de estos diez años, he desarrollado mi vida profesional en el campo de los medios digitales: he trabajado, siempre *freelance*, como diseñador gráfico, editor de vídeo, *motionographer*, y docente en incontables cursos de entidades privadas, siempre en campos afines al mundo del diseño, estático o en movimiento. He producido, escrito, dirigido y montado, con más o menos suerte, cortometrajes, una película, alguna pieza de “galería” y algún diseño audiovisual para el teatro. He maquetado esta tesis *mientras* escribía la tesis, en mis ratos libres, *para descansar*, movido por una pulsión absolutamente insensata, mimética (no hay nada más absurdo que contemplar extáticamente la relación de proporciones de esta *Sabon* en la cubierta que protege la tesis, cuando aún no se ha terminado). Sé, por tanto, qué es exactamente ser un “trabajador inmaterial”, y cuál es el desgaste de una tarea que se incorpora compulsivamente, que no distingue horas, y que confunde la imposición externa con la autoimposición, la obligación con el goce, y el placer con la ansiedad. Los procesos de trabajo digitales, su codificación y heurística, priman la iterabilidad por encima de la linealización: son compulsivos, y fuerzan a una mirada que deviene también compulsiva. Comprobar la eficacia de un código en el movimiento de una figura; puedo pasarme días así, embotado (en After Effects, mi software de cabecera, el *play* siempre está, por defecto, en modo *infinite loop*). No hay mejor ejemplo de cómo la tactilidad produce desemejanza, y de cómo en el contacto se abre paso la pulsión. A esta pulsión me quería sustraer cada vez que me abría un hueco (en la cuenta) para dedicarme a la tesis. Como si este fuera mi “verdadero” espacio, y todo lo demás una mascarada. Un espacio manso, completo, no alienante. Pero por descontado, aquella misma “compulsión ciega” se abre paso a cada momento, con una fuerza seguramente mayor: un verdadero delirio referencial y conectivo que me hace imposible escribir una línea y mantenerla al día siguiente. Y fracaso, y cuenta a cero, y nueva postergación hasta un momento mejor (la tesis, también en *infinite loop*). Teoría del arte y medios digitales conviven mal, ahí fuera y aquí dentro, como una disyunción imposible, un verdadero síntoma: *o eres esto o eres lo otro*, sin encontrar espacios de encuentro (o quizá: la pantalla del ordenador, siempre atenta para el trabajo, el goce, la ansiedad y la disipación). Una de las cosas que más recuerdo de los días en los que descubrí a Duchamp, fue una cita que

recogía el estudio que Juan Antonio Ramírez dedicó al artista francés: *El amor y la muerte, incluso* (Incluso—*même*—, la palabra que cierra el *Grand Verre*, el Gran Vidrio que es, como todo el mundo sabe, una *ventana*). Decía: “Para mí hay algo más que el *sí*, el *no* y lo *indiferente*, y eso es, por ejemplo, la *ausencia de este tipo de investigaciones*”. Bueno, esta es ese tipo de investigación, *incluso* (la que *ausenta*, su cuarta vía: la literalidad del texto “*ausencia de este tipo de investigaciones*”). Y aunque no diluye ninguna tensión, al menos la figura.

I. Diseño de la investigación

El propósito de este capítulo es definir y sentar las bases de la investigación. Como nuestro a continuación, estas bases corresponden, en primer lugar, a su fundamentación epistemológica. Definen una posición relativa al conocimiento, que determina el modo en que investigador, objeto e investigación se interrelacionan. Por esta razón he preferido situar en primer lugar el marco teórico, que a su vez he dividido en dos secciones. La primera, corresponde estrictamente al propósito que acabo de comentar; la segunda, lo ubica en el campo específico de la visualidad en la teoría y la estética contemporáneas. Sólo desde este marco teórico general puedo desarrollar los siguientes apartados: la definición del objeto de estudio, las hipótesis y objetivos que se persiguen, y la metodología empleada. Por último, la relevancia y justificación que este trabajo pueda tener, en el campo de los estudios de comunicación audiovisual españoles, dependerá del modo en que la interrelación de estas cuestiones resulte finalmente productiva.

Un segundo motivo para resaltar la importancia del marco teórico es que, con esta tesis, he pretendido hacer un trabajo de teoría, y sobre teoría. Lo que entiendo por teoría, y su incidencia a la hora de definir el modo en que, aquí, método y objeto se interrelacionan, es lo que las siguientes páginas deberán aclarar.

I. MARCO TEÓRICO

I.1 Consideraciones epistemológicas preliminares

Perspectivas

A la hora de definir el objeto y el campo epistemológico de una investigación, se suele proceder a demarcar con claridad la distancia que los separa. Por un lado, el objeto del que se quiere dar cuenta; por otro, el investigador y su método de estudio.¹ Ambos son considerados como piezas intercambiables y no interdependientes: un mismo objeto puede ser estudiado desde innumerables puntos de vista, y cada uno de estos puntos de vista debe servir para afrontar cualquier objeto. En el campo general de los estudios sobre cine, del que forma parte este trabajo, encontramos un ejemplo paradigmático de esta manera de entender las relaciones sujeto-objeto en *Teoría y práctica de la historia del cine*, de Robert Allen y Douglas Gomery (1995). Para Allen y Gomery, la historia del cine puede acometerse desde cuatro enfoques diferenciados: el estético, el social, el económico y el tecnológico. El cine, nos aclaran al principio, es irreducible a cada uno de estos aspectos, es siempre más que la suma de estas partes, puesto que cada una de ellas afecta y determina a las demás formando un *sistema*, un proceso interrelacional.² Pese a todo, los enfoques mencionados surgen como “conveniencia explicativa” (R. C. Allen & Gomery, 1995: 13) para el investigador; una manera de acotar el objeto y de proveerse de un conjunto de herramientas convenientemente probadas en estudios análogos. La taxonomía ofrecida, por descontado, es aún muy general, aunque ya ofrece un campo de designaciones que, de lo general a lo particular, puede hacer descender al investigador hasta dominios específicos o subclases de análisis. Sin perder de vista el campo de saber al que pertenecen, éstas permiten un acercamiento al objeto que es a un tiempo más sólido, detallado y específico, puesto que instituyen el espacio de encuentro como un lugar claramente delimitado.³ El método,

¹ Cuando digo “el investigador”, tomo esta fórmula como un atajo, *para entendernos*, como decían Gilles Deleuze y Félix Guattari: se refiere también, lógicamente, a la investigadora y al grupo de investigadores que trabajan en un proyecto.

² “El cine es un sistema abierto. No es una serie de componentes que constituyen un conjunto, sino una serie interrelacionada de componentes que se condicionan unos a otros” (36).

³ Un ejemplo de este tipo de subclases o aproximaciones analíticas dentro de lo que Allen y Gomery denominan “aspecto estético” (por centrarnos en

entonces, determina el campo de los fenómenos observables, mantiene al objeto a distancia de los criterios de análisis, y permite al investigador armarse de cierta seguridad que le será vital cuando, en el curso de la investigación, aparezca la tentación de confundirlo todo; de, por ejemplo, dejarse llevar por factores económicos en un estudio de las formas estéticas, saltar violentamente en el tiempo en un ejercicio de contextualización histórica, o desviar la atención hacia la recepción cuando de lo que se trataba era de estudiar una determinada evolución tecnológica. Para la tranquilidad del investigador, la circunscripción de su método y su enfoque le libra de un deseo compulsivo de comprenderlo todo, de superponerlo todo, y de anacronizarlo todo. Le libra, en definitiva, del salto al vacío de una conexión intempestiva, que amenace con echar el trabajo a perder. Sólo, pues, un determinado aspecto del objeto (un objeto parcial), sólo desde un lugar, y siempre a cierta distancia.⁴

Pero ¿es esta modestia suficiente para emprender una investigación que, seguramente, durará demasiado tiempo?⁵ ¿Suficiente, quiero decir, para el sujeto que investiga? Es posible que sí, y entonces nada de lo que sigue tendría ningún sentido. Pero es más que posible, puesto que el deseo del investigador no puede ignorarse, que haya aún algo más en juego. Amor al objeto estudiado, desde luego; probablemente un amor obsesivo. Y, quizá, cierta aspiración legítima de grandeza. En definitiva, un cociente de afectividad que se tensa sobre el objeto y sobre el saber, y que los pone en relación. Ese pequeño aspecto sobre el que se construye la inves-

uno de los enfoques) serían las tipologías de análisis fílmico propuestas por Aumont y Marie (1990), o Casetti (1991). Por descontado, son sólo ejemplos de diferenciación disciplinar, que importan menos en cuanto a su dimensión metodológica y amplitud de modelos epistemológicos que por el modo en que determinan una forma precisa de diseñar una investigación. En el caso de una investigación multidisciplinar, estas cuestiones no desaparecen, sino que se se hacen más complejas.

⁴ Las metáforas de la perspectiva y la cámara oscura rigen el espacio metodológico descrito aquí. Punto de vista, punto de fuga, dispositivo mediador, exterioridad y descorporalización del sujeto en tanto visión monocular, y herramientas y técnicas de ajuste que servirán para corregir la imagen invertida o distorsionada respecto a lo que se espera de ella. Una visualidad que, en su dimensión más simplista, ha sido denostada a lo largo del siglo xx, pero persiste en ciertos ámbitos como figura para una epistemología investigadora. Ver Erwin Panofsky (1995) y Hubert Damisch (1987, 2011).

⁵ Sobre la necesidad de modestia que debe acompañar la tarea investigadora, ver, por ejemplo, Perujo Serrano (2009: 13 y sigs.): “No cabe duda, investigar persigue la pretensión loable de ampliar los límites del conocimiento racionalizado. Una vocación que se asume desde la modestia y la discreción”.

tigación podría, casi *debería* cobrar, para él, y como poco, el valor de un síntoma, de una clave para su comprensión como fenómeno total. O, en palabras de Allen y Gomery, para su comprensión en tanto sistema. Será quizá un pequeño detalle, pero, digamos, de gran importancia.⁶ En esta zona empieza a adivinarse el motor y el peligro que acecha a un acercamiento epistemológico como el descrito: el del investigador y su deseo (peligro que, por otra parte, es de sobra conocido).

A lo largo de su proceso de trabajo, el investigador cataloga los documentos, los archivos y datos, la inabarcable proliferación de elementos contingentes que forman el cuerpo material de su investigación, de acuerdo a un sistema que, como es sabido, ha diseñado para dominarlo. Este método impone su propia tabla, una taxonomía: define qué cosas son útiles y qué cosas son descartables de acuerdo a criterios de pertinencia descritos con anterioridad. El investigador opera troceando, separando, aislando (esta cita sí, este ejemplo también; mejor obviar esto otro... por el bien de la argumentación). Define cómo afrontar un determinado acontecimiento, desde dónde leerlo, y dónde ubicarlo. Y así se hace cada vez más evidente que, en el principio regulador, yace una potencia constructiva y no únicamente administrativa (el objeto se construye, no se administra). De este modo, lo que en principio pasaría por ser un ejercicio de modestia corre el riesgo de transformarse exactamente en lo contrario: un gran ejercicio de plegado del objeto al método, de sumisión de la contingencia a la estructura. Un riesgo puesto en marcha por el deseo de ver, en las manifestaciones del objeto, la propia causa del método (o, cuanto menos, su feliz coincidencia). Al sanitizar esta relación, esto es, al procurarse una efectiva distancia que aleja al investigador del peligro de verse arrastrado por la contingencia de su objeto de estudio, se corre el riesgo de desnaturalizarlo. Se vuelve coartada material del discurso, que no acaba por probar otra cosa que no sea su propia efectividad para contener, modular, y normalizar su extraña multidimensionalidad.⁷

Por descontado, difícilmente sucede esto sin más, es decir, sin la sensación de que algo se ha perdido por el camino; o violentado, o arruinado. La certeza de que algo en el objeto ha debido traicionarse para hacerlo aparecer en sintonía con el método (al fin y al cabo, el objeto persiste

⁶ Utilizando otro léxico, podría decirse: un síntoma del cuerpo (del objeto) tratado como un fetiche explicativo de la totalidad: *pars pro toto*.

⁷ Sobre la influencia foucaultiana de este pasaje, ver el apartado dos de esta sección (Sobre el emplazamiento discursivo) en relación con la *Arqueología del saber* de Foucault. Sobre su inflexión psicoanalítica, ver especialmente el segundo epígrafe de esta introducción al marco teórico.

como objeto parcial). Y en esta traición, que es como una trampa tendida contra el propio método, se ubica el deseo del investigador. Es por esto que lo propio de las metodologías científicas, como sostiene Gaston Bachelard (1978), sea proveerse a sí mismas de herramientas que traten de contener esta pulsión, que preserven el principio de objetividad contra la irrupción del deseo: una suerte de “vigilancia intelectual de sí mismo” (Bachelard, 1978: 66) que toma la forma de criterios correctores, de autocrítica y permanente revisión, de monitorización externa, metodologías contrastadas, investigaciones realizadas en equipo, etc.⁸ Como reacción ante la intromisión del deseo del investigador, el método científico opta por protegerse, por construir un cerco que éste no pueda atravesar: se trata de evacuarlo del sistema como medio para escenificar la fantasía utópica de un saber sin sujeto. Y, precisamente por esta razón, el deseo no cesa de irrumpir.

Esta investigación, por el contrario, parte del principio (nada nuevo, por lo demás) de que el deseo, el sujeto, es justo lo que no puede ser evacuado del discurso. En términos generales, dar espacio al deseo implica sin duda un riesgo: convertir la tarea investigadora en un ejercicio de abandono compulsivo hacia las infinitas relaciones en las que el objeto se muestra; sumergirse en él hasta caer ahogado. Este es el riesgo de naufragio que una metodología férrea trata de contener, y que sin ella empuja al investigador hacia una tarea literalmente inacabable. Un riesgo que es, como cualquiera que haya realizado una investigación de este tipo, ciertamente real; hay momentos en los que el fracaso parece inevitable. Sin embargo, este tipo de acercamiento al objeto de investigación no es nuevo, ni se ha mostrado especialmente impotente para descubrir formas diferentes de relacionarse con los fenómenos; formas que, en ningún caso, descartan la objetividad y el rigor que deben guiar una investigación. Esta línea de trabajo, cuya emergencia sitúo, por conveniencia histórica, en el

⁸ El modelo de corte científico que impera en la metodología de una tesis doctoral, basado en la presentación de hipótesis (teóricamente, previas al estudio, puesto que lo guían) que serán contrastadas de acuerdo a una metodología coherente con ellas, para después ser confirmadas o rechazadas en las consideraciones finales (y ya a partir de los resultados obtenidos) es sin duda un ejemplo perfecto de estas cuestiones, y mucho más en el ámbito de las humanidades, como la comunicación audiovisual o los estudios de cine. ¿Cómo refutar la hipótesis de que, por ejemplo, existe una poética específica del plano secuencia, o una importancia decisiva del montaje en el lenguaje del cine, o que *Histoire(s) du Cinéma* es una “forma que piensa”, o que pueda aplicársele al cine el lema horaciano *Ut pictura poesis*? Hay, sin duda, valor heurístico en estas afirmaciones, pero difícilmente son, en sentido fuerte, hipótesis.

“delicado empirismo” de Goethe, es la que guía la fundamentación teórica de esta investigación.

Sobre el objeto de estudio y la construcción del discurso

En 1829, cumplidos los ochenta años, Goethe describió su método científico en los siguientes términos: “Existe una delicada empiria [*zarte Empirie*] que se hace íntimamente idéntica con su objeto, y así se convierte en teoría auténtica”.⁹ Este “delicado empirismo” es, a la vez, tanto una fenomenología como una teoría del conocimiento. Presupone una interacción mutua, casi una identidad mimética, entre los fenómenos observados y el observador, entre el objeto y el sujeto de una investigación, y entre la teoría que lo describe y la propia morfología de la que da cuenta. El método científico de Goethe ha sido reivindicado en innumerables ocasiones como una manera de proveer “an alternative and complementary epistemology to conventional scientific practice and its underlying dualistic and rationalistic epistemology that categorically separates the observer and the observed” (Wahl, 2005: 58-59).¹⁰ En otras palabras, se trata de una manera de entender la investigación científica como un proceso que Daniel C. Wahl (2005: 59) denomina “conscious-process-participation” y Craig Holdrege (2005: 29) una “Science as a conversation”. El delicado empirismo de Goethe subraya, por tanto, la fertilidad de los procesos relacionales y dinámicos entre el sujeto y el objeto, y denuncia el principio abstracto que guía el forzamiento de su separación. Porque esta relationalidad no es, de hecho, un método que pudiera ser libremente elegido, sino lo que se podría denominar como una *imposición de la mirada*. En

⁹ Según es citado por Walter Benjamin en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (O I.1: 60). La frase de Goethe aparece en *Los años itinerantes de Wilhelm Meister* (Goethe, 2006) y en *Máximas y reflexiones* (Goethe, OC I: 393). Benjamin utilizó esta misma frase para definir la epistemología del atlas de imágenes en su *Pequeña historia de la fotografía*, texto al que debo esta introducción (Benjamin, O II.1: 397). Para una primera aproximación a su teoría del conocimiento, ver Goethe (2002) y, por descontado, “*Las afinidades electivas*” de Goethe, de Walter Benjamin (O I.1: 123-216). Por otro lado, Benjamin no será citado de acuerdo al estandar APA que sigo en casi todos los casos, sino a partir de sus obras completas. Ver nota 6 del capítulo 6, donde aclaro la convención que seguiré respecto a sus trabajos.

¹⁰ A lo largo de las siguientes líneas, sintetizo el delicado empirismo de Goethe a partir del monográfico que la revista *Janus Head* dedicó a esta cuestión en su número 8 (1), en 2005. Es importante señalar que la mayoría de los investigadores que participaron en el monográfico pertenecen a disciplinas científicas (zoología, biología, bioquímica, etc.). Más adelante centraré el discurso en torno a estudios de carácter “social”, cultural y visual.

efecto, para Goethe (cit. en Holdrege, 2005: 30) toda experiencia científica parte, irremediablemente, de una “tremenda compulsión” (“tremendous compulsion”) hacia el objeto de estudio.¹¹ Incorporar esta compulsión, como un gesto de reconocimiento hacia el poder de los fenómenos, es el acto fundante de la delicadeza empírica de Goethe: “these objects will thrust themselves upon him [el observador] with such a force that he, in turn, must feel the obligation to acknowledge their power and pay homage to their effects” (Goethe, cit. en Holdrege, 2005: 30).

Holdrege parte de este primer contacto compulsivo con el objeto como punto de arranque de una metodología goethiana. Una vez producido el contacto, dice, es necesario entablar una conversación con el fenómeno. Y en una conversación, “the process is paramount” (2005: 31). Por proceso, Holdrege entiende mantener la apertura de la investigación a la posibilidad de un “verdadero” encuentro con su objeto —“There will be surprises, moments of silence, tension” (31)—y rechazar la tentación de reducirlo a un soporte material desde el que buscar pistas (índices, huellas) de una narrativa impuesta de antemano. Esta apertura, por descontado, invita a aceptar la dificultad para definir a priori los lugares a los que la investigación llegará —“I don’t know where we’re going to arrive” (31)—, pero permite la aparición de lo inesperado, un “animated looking forward to things unexpected that may arise” (31). El proceso implica, por tanto, una cercanía empática con el objeto; su “identidad íntima” con el proceso teórico y, así, con el propio investigador. Esta dimensión “táctil” de la investigación, que abole o minimiza la distancia entre interior y exterior, entre sujeto y objeto, favorece para Holdrege la posibilidad de un cambio, esto es, del movimiento. El proceso conversacional, de ser sincero, permite a las partes “change and evolve”; las conduce hacia “a different place that they were at the outset” (32). Pero esta dimensión afecta a los dos términos de la relación: al investigador, desde luego, en la medida en que su posición inicial no es ya la posición que ocupa al final del proceso, pero también al propio fenómeno observado, puesto que la propia naturaleza cambia en el contacto con su observador: “[i]n a simple sense, any time we interact with nature through an experiment, we change nature” (32). Por descontado, la interpenetración entre la obser-

¹¹ Esta compulsión que dirige en primer lugar la mirada del investigador hacia un fenómeno, es también, como veremos, un atributo esencial del modo en el que el índice dirige la atención del sujeto hacia los fenómenos particulares del mundo; una ciega compulsión, dirá Peirce, que coincide con las modalidades afectivas y cognitivas del método de Goethe: experiencia, empatía, intuición e imaginación.

vación y el acontecimiento (el modo en el que se ven mutuamente afectados) es ya un lugar común en cualquier teoría del conocimiento contemporánea. La consecuencia más interesante, sin embargo, es el modo en el que Goethe interpreta este hecho: el estudio no se orienta hacia un “conocimiento del mundo” exterior, sino hacia una *mediación* entre el hombre y la naturaleza. “Experiments don’t ‘prove’, they mediate a relationship. We are interwoven with nature and weaving new fabric when we do science” (32).¹² Este hecho señala, para Holdrege, una importante consecuencia: el delicado empirismo goethiano implica también responsabilidad, una política, puesto que el resultado del proceso configura un nuevo entramado de relaciones, un nuevo sentido de la experiencia y de los fenómenos: “Science is all about participation, and I can’t distance myself from process and its results” (32).

El empirismo de Goethe hace coincidir objeto y método, o más bien los hace partícipes de un mismo principio articulador: un espacio relacional en el que uno y otro, objeto y sujeto, contingencia y discursividad, no pueden pensarse de forma independiente. Más que en sus estudios sobre botánica y morfología, es quizá en las primeras páginas de su *Teoría de los colores* (Goethe, OC I: 482-734) donde este principio empático se muestra con más claridad. Aquí, Goethe parte del modelo experimental de la cámara oscura para revertir por completo los principios reguladores que, desde la *Óptica* de Newton (1704), caracterizaron la cámara oscura como *figura epistemológica* (Agamben, 2002b).¹³ Contra la separación categórica entre sujeto y objeto, entre interior y exterior, que caracteriza la descorporalización de la visión en el dispositivo, Goethe arranca su sección IV, sobre “imágenes deslumbrantes”, con un gesto que, a un tiempo que mantiene la pregnancia espacial y material del dispositivo, lo desarticula de su principio epistemológico: “Si luego se tapa el orificio y se fija la mirada en el lugar más oscuro de la habitación, crearemos percibir un disco cuyo centro aparece claro...” (OC I: 491). Esta imagen, de pleno derecho, pertenece al campo de lo visual; es ya un “espectro” (OC I: 492) en el espacio intermedio entre la realidad óptica y el ojo. La teoría fisiológica del color de Goethe parte, por tanto, de la corporalidad de un sujeto, de una “afección patológica” (Goethe, OC I:

¹² Holdrege parafrasea a Goethe en *El experimento como mediador entre sujeto y objeto* (1792), comentado también en *Goethe y la ciencia* (Goethe, 2002).

¹³ Para un estudio sobre el modelo de la cámara oscura como figura epistemológica, ver el trabajo de Jonathan Crary (1992), *Techniques of the Observer*, especialmente el capítulo 2: “The Camera Obscura and its Subject”.

502) de la visión. Una visión que no se identifica con el punto de vista de la perspectiva monocular que instituye la cámara oscura, sino con la experiencia del sujeto, tal y como se emplaza en el interior del dispositivo. Como señala Jonathan Crary (1988: 4):

The corporal subjectivity of the observer, which was a priori excluded from the camera obscura, suddenly becomes the site on which an observer is possible. The human body, in all its contingency and specificity, generates “the spectrum of another color,” and thus becomes the active producer of optical experience.

El cuestionamiento crítico de la articulación entre objeto, método y sujeto de investigación ha tenido, en el campo de la teoría feminista, un lugar de desarrollo fundamental para entender la posición epistemológica de esta investigación. En “Situated Knowledges”, Donna Haraway (1988) articuló estas cuestiones en relación con las pretensiones legítimas de objetividad y productividad a las que toda investigación debe apuntar. Para Haraway (1988: 582-583),

objectivity turns out to be about particular and specific embodiment and definitely not about the false vision promising transcendence of all limits and responsibility. The moral is simple: only partial perspective promises objective vision. All Western cultural narratives about objectivity are allegories of the ideologies governing the relations of what we call mind and body, distance and responsibility. Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object. It allows us to become answerable for what we learn how to see.

La posición epistemológica que reclama Haraway debe, por tanto, diferenciarse del relativismo y el subjetivismo subrayando la importancia, al igual que señala Holdrege, de la responsabilidad y la locatividad del conocimiento. Responsabilidad significa, en este contexto, soportar el peso de poder ser designado en el discurso, esto es, no tratar convertir la posición del investigador en un lugar ajeno a la construcción teórica: “an argument for situated and embodied knowledges”, pero también “an argument against various forms of unlocatable, and so irresponsible, knowledge claims. Irresponsible means unable to be called into account” (583). El relativismo, por el contrario, implica precisamente la posición opuesta, la “otra cara de la moneda” de lo que Haraway denomina “ideologías de la objetividad”, puesto que ambas posiciones, ya sea como medio para la construcción de un saber descarnado, deslocalizado, o como

retórica de la imposibilidad de todo saber sobre el mundo, niegan la posibilidad de un emplazamiento concreto, de la dimensión corporal y afectiva del saber, y de lo que Haraway denomina “partial perspectives”; porque “it is precisely in the politics and epistemology of partial perspectives that the possibility of sustained, rational, objective inquiry rests” (584).

El proyecto epistemológico de un “conocimiento situado” entronca, en muchos puntos, con la caracterización psicoanalítica, fundamentalmente de Jacques Lacan, de las relaciones de objeto y la constitución del sujeto (una cuestión a la que volveré a continuación). Para Haraway, es el sujeto “dividido” el que se coloca en el centro de una epistemología feminista del conocimiento científico,¹⁴ y esta es la razón por la que locatividad y incorporación no deben ser pensados en términos de posicionamientos rígidos, sino como parte de una red en la que

embodiment, then, is not about fixed location in a reified body, female or otherwise, but about nodes in fields, inflections in orientations, and responsibility for difference in material-semiotic fields of meaning. Embodiment is significant prosthesis; objectivity cannot be about fixed vision when what counts as an object is precisely what world history turns out to be about. (588)

Esta implicación del sujeto en el discurso afecta también, como para Goethe, a la dimensión del objeto de estudio. Para Haraway, no puede pensarse ya como una entidad independiente y pasiva, que espera ser estudiada, sino como un agente más en la relación con el investigador y con el mundo. El objeto, por tanto, debe ser considerado como “an actor and agent, not as a screen or a ground or a resource, never finally as slave to the master that closes off the dialectic in his unique agency and his authorship of ‘objective’ knowledge” (592).

Como comentaba anteriormente, tanto la posición del objeto como agente, como la locatividad e implicación performativa del sujeto investigador, colocan la experiencia de escritura y el marco teórico mismo de esta investigación, desde Haraway, en relación con el discurso del psicoanálisis. Y esto en dos sentidos que querría especificar antes de abordar

¹⁴ “Splitting, not being, is the privileged image for feminist epistemologies of scientific knowledge. “Splitting” in this context should be about heterogeneous multiplicities that are simultaneously salient and incapable of being squashed into isomorphic slots or cumulative lists. This geometry pertains within and among subjects. Subjectivity is multidimensional; so, therefore, is vision” (Haraway, 1988: 586).

el anclaje de la tesis en el dominio de la comunicación audiovisual y los estudios visuales.

En primer lugar, el psicoanálisis me ha ofrecido un marco epistemológico consistente a lo largo de toda la investigación, y esto en varios sentidos. Primero, en tanto marco teórico en sentido estricto, esto es, como una formación discursiva de la que tomo tanto sus principios regulativos como sus hipótesis más pregnantes (principalmente, la del sujeto del inconsciente) y sus conceptos fundamentales, cuyo sentido y utilidad desarrollo a medida que estos van haciendo acto de presencia en la investigación. Pero además, porque los grandes nudos de la estética y la teoría del cine y los medios digitales están ya, ellos mismos, entreverados con su discurso de una forma radical. Si puedo designar tres grandes momentos a los que esta tesis se refiere, la construcción de un proyecto estético de izquierdas en los años treinta, la teoría del cine de los años setenta y los discursos de emancipación relacionados con la cultura digital en la primera década del siglo XXI, estos tres momentos participan intensamente del discurso del psicoanálisis como herramienta fundamental para entender la relación entre sujetos, formas y políticas de la percepción. Son tres momentos en los que la cuestión de la subjetividad emerge a primer término del debate estético, y en cada uno de ellos es el modelo de sujeto que propone el psicoanálisis, como para Haraway, el que prevalece como medida de referencia. Además, y fundamentalmente en el marco de la teoría del cine de los años setenta (Rosen, 1986) y los recientes debates sobre política, cultura, emancipación y subjetividad (Laclau, 1996; Laclau & Mouffe, 2001), la dimensión psicoanalítica del discurso se torna explícita y, a menudo, toma de ella tanto los modelos teóricos como su propia terminología (algo que, por otra parte, también sucedió, de modos menos explícitos pero aún así suficientemente conocidos, en el discurso estético del surrealismo y de Walter Benjamin durante los años treinta)¹⁵. Por tanto, el discurso del psicoanálisis, fundamentalmente de Sigmund Freud y Jacques Lacan, aparece en estas páginas, y en primer lugar, como objeto/ agente principal de la investigación.

En segundo lugar, la escena analítica y la relación que Lacan establece entre sujeto y conocimiento me aporta también la estructura de mi propia relación con el discurso, con el objeto y con el carácter performativo de esta anudamiento. Me aporta, para decirlo con Goethe, Holdrege y Haraway, el marco en el que una “tremenda compulsión” hacia el objeto puede devenir una conversación en la que ambas posiciones, sujeto y

¹⁵ Ver capítulo 6.

objeto, sean agentes activos en la construcción del discurso, y en la que el deseo, como he sugerido al comienzo de estas páginas, no sea evacuado sino integrado en esta relación.

Jacques Lacan elaboró un esquema estructural del discurso en su *Seminario XVII*, que llevaba por título *El reverso del psicoanálisis* (*L'envers de la psychanalyse*, Lacan, *SXVII*, 1969-70).¹⁶ Aquí, Lacan distinguió cuatro tipos de discurso diferenciados por la dinámica en la que se articularían las relaciones entre objeto, sujeto, conocimiento y verdad. En la medida en que una explicación detallada de la jerga conceptual de Lacan implicaría movilizar conceptos que desarrollo a lo largo de toda la investigación (y a riesgo, por tanto, de resultar simplificador), expondré este esquema de manera sintética y siguiendo la explicación que da de éste Bruce Fink (1995: 129-137), uno de los comentaristas más reconocidos de la obra de Lacan.

El esquema estructural de partida es sencillo: describe una relación de interpelación de un agente a un otro, en la que algo es producido y algo es a su vez perdido, estableciendo una dinámica que se soporta sobre una suerte de verdad. El primero de los discursos, el que Lacan llama el *discurso del amo*, es claro a este respecto. El discurso del amo corresponde a la estructura del discurso del poder totalitario, a la relación hegeliana entre amo y esclavo. En este discurso, el agente que interpela es el propio amo; un agente que, en la medida en que no necesita ser corroborado, como la figura del Rey absolutista o el dictador, es aquí lo que Lacan llama el *significante-maestro* o *significante-amo* (S1): lo *hegemónico*, una manera de describir el punto en el que toda relación de sentido llega a su fin, lo que no necesita justificarse en la cadena significativa, o no remite a nada más que a él mismo. Cuando el amo (S1) interpela o se dirige a un otro, éste toma la forma del conocimiento que produce el amo. En otras palabras, cuando el esclavo trabaja, comandado por el amo, moviliza una serie de saberes, aprende algo y, por tanto, *incorpora*, en el sentido de que

¹⁶ En adelante, los seminarios de Jacques Lacan serán citados por su número, seguido de la fecha en la que se impartió. Así, por ejemplo, *SXI*, 12/2/1964, indicará *Seminario XI*, clase con fecha 12 de febrero de 1964. He preferido seguir este modo de citación, de modo extraordinario, en la medida en que los seminarios son, en primer lugar, clases orales, y en segundo lugar porque citaré a partir de la publicación francesa (Éd. du Seuil), y de este modo facilito la relación con el texto en castellano, que circula tanto en su versión impresa (editorial Paidós Argentina) como en formato electrónico, esto es, sin paginación (una última razón para haber preferido este código de citación).

interioriza en su propio cuerpo, un conocimiento.¹⁷ Lo que se coloca en la posición del otro interpelado es, pues, un sujeto de conocimiento (S₂). Por descontado, al amo le importa bien poco este conocimiento; lo que le importa es que *funcione* (que las relaciones de poder y dominación se mantengan estables en toda su eficacia). Lo que es producido en esta relación es una plusvalía: un exceso que Lacan designa con la fórmula (a), y de la que el amo, como señala Marx, se apropia. Este exceso será, a lo largo de la obra de Lacan, asociado al producto y soporte de la deriva interminable del deseo, a lo que llamará goce, o *jouissance*. Por último, la verdad a la que finalmente remite esta relación, por descontado, es que la posición hegemónica del amo no es más que una mascarada y el producto de una imposición forzosa. El amo, como el Rey absolutista, aunque pretenda autopostularse como el término final de toda relación de sentido, como aquello que no necesita anclarse en ninguna relación significativa (como, en definitiva, el significante-amo), no es más que un sujeto como otro cualquiera, un sujeto que, por tanto, no tiene nada de pleno sino que está inmerso, como todos los demás, en el lenguaje, y por tanto indefinidamente pospuesto; una figura que Lacan escribe como (S), el sujeto barrado del significante. Esta verdad, que el amo no es sino un sujeto más, es la que soporta la estructura del discurso del amo; una verdad que, por tanto, es a un tiempo lo que no puede aceparse (el Rey no puede reconocerla si no es destituyéndose como tal) y lo que funda la dinámica de su discurso (por eso Lacan habla de *verdad*).

La estructura de los cuatro discursos remite a la manera en que cada uno de estos conceptos se ubica en la fórmula, en las casillas de esta relación. Las casillas, como una suerte de fórmula o matema, definen la relación de un agente a un otro, en la que algo se produce/pierde y una verdad imposible actúa como soporte trascendental. Los conceptos movilizados son el significante-amo (S₁), el conocimiento (S₂), el exceso o plusvalía del deseo (a) y el sujeto del significante (S). Los tres discursos que restan por describir, a los que Lacan denomina el *discurso de la universidad*, el *discurso de la histeria* y el *discurso de analista*, no son más que el desplazamiento de estos conceptos, en un sentido contrario al de

¹⁷ Una manera de entender esta incorporación es ponerla en relación con el concepto de producción biopolítica de Michel Foucault (2002, 2005), en el que los diferentes regímenes de saber poder “producen cuerpos”, esto es, producen el cuerpo del sujeto como su producto, que les es ajeno e impuesto. Sobre esta cuestión en relación con la teoría del cine, ver el capítulo 4. En relación con la cultura digital, ver capítulo 5. En relación con Benjamin y el cine, ver capítulo 6.

las agujas de un reloj, por las casillas que estructuran la fórmula de las relaciones del discurso.

Así, en el *discurso de la universidad*, que Lacan asocia a la producción de conocimiento normativo propia de la “mala” ciencia, el agente será el propio conocimiento (S_2), la instancia última que soporta la estructura del discurso o la que se sitúa en una posición dominante. El otro al que interpela el Conocimiento es el propio producto del trabajo, la plusvalía (a), que el agente o investigador, en tanto representante del conocimiento, trata de comprender y explicar. El conocimiento se pregunta por los efectos “patógenos”, por los desvíos y excesos, y trata de establecer sus causas. Así, lo que esta interpelación produce es el propio sujeto del significante (S), esto es, la *explicación*, por ejemplo, de la formación del sujeto como alienado en el trabajo, las razones por las que tal sistema es falible o infalible, el sentido final de una contingencia histórica, etc. La verdad que soporta finalmente esta estructura, lo que por tanto no puede ser explicitado porque es a un tiempo lo que la desenmascara y lo que la sustenta, es el propio significante-amo (SI), el término final y hegemónico al que todo remite y que, a un mismo tiempo, no necesita justificarse a sí mismo. Por eso, Lacan dice que el discurso de la universidad no es más que la racionalización y justificación de las estructuras de poder (del amo).

Por descontado, estos dos discursos no ofrecen a Lacan una manera satisfactoria de relacionarse con el conocimiento. Por el contrario, verá en el discurso de la histeria y en el discurso del analista (esto es, del analista en tanto agente en la situación clínica en la que se desarrolla la tarea psicoanalítica) los dos modelos en los que la posición de sus cuatro determinaciones conceptuales se relacionan de modos más adecuados a su propia teoría del sujeto. En el *discurso de la histeria*, que Lacan asocia a la ciencia en su sentido más positivo y productivo, el agente es ya el sujeto del significante (S), esto es, el sujeto que no se autopostula ni como representante del conocimiento ni como presencia autorregulada. El agente no interpela al exceso tratando de producir una interpretación o explicación, sino que se dirige al propio significante-amo (SI), a las estructuras de poder-saber: les pide que se expliquen ellas (si pueden), esto es, que abandonen su posición como lo ya dado, lo que no necesita ser conocido porque *es*. Por descontado, lo que produce esta relación es un conocimiento (S_2) del poder, pero un conocimiento cuyo soporte, aquello que emerge como la verdad que sustenta y se esconde en la estructura de este discurso, es siempre un exceso (a), algo que no puede ser del todo explicitado: un exceso que es, también, el deseo del sujeto. En otras palabras,

lo que sustenta la estructura es el propio deseo del investigador (el conocimiento, por decirlo brevemente, *le pone*), pero esto implica que, como soporte trascendental de su discurso, este deseo no puede ser jamás completado o saturado, puesto que es precisamente lo que se produce y lo que sobra: plus-de-goce, plusvalía, un resto o exceso no formulable. Por eso la tarea no cesa nunca, y por eso la *pasión por el conocimiento* implica siempre una suerte de imposibilidad. El discurso de la histeria (puesto que, clínicamente, la histeria define precisamente esta relación con el otro y el deseo) ubica la posición del investigador en unas coordenadas en las que el deseo es el soporte trascendental de su tarea; un soporte que, en cuanto tal, niega la posibilidad de cualquier saber absoluto, o que más bien sitúa esta misma imposibilidad como el núcleo de su actividad erotizada. Como señala Fink (1995: 133)

Knowledge is perhaps eroticized to a greater extent in the hysteric's discourse than elsewhere. In the master's discourse, knowledge is prized only insofar as it can produce something else, only so long as it can be put to work for the master; yet knowledge itself remains inaccessible to the master. In the university discourse, knowledge is not so much an end in itself as that which justifies the academic's very existence and activity. Hysteria thus provides a unique configuration with respect to knowledge.

Por último, en el *discurso del analista*, la posición hegemónica, el agente, es ocupada por el analista en calidad o representante del propio deseo o exceso (*a*). El analista se autopostula como el agente que siempre escamotea una respuesta directa, la razón por la que la tarea analítica no es explicativa, no trata de buscar una relación empática, o violentamente inquisidora, o demandante, o amistosa o normativa. El analista querrá colocarse en la posición de causa de deseo del analizante, la plusvalía, lo no designable (el analista siempre será aquello que *no* responde a la pregunta fundamental del psicoanálisis: *¿qué quiere el otro de mí?*). El sujeto interpelado es por descontado el analizante, pero el analizante en tanto sujeto del inconsciente, en tanto sujeto dividido (*S*): el analista interpela las zonas en las que, en su discurso, algo cojea o no anda bien (actos fallidos, sueños, balbuceos, palabras que no querían ser dichas, etc.); algo que muestre la fisura que lo separa de sí mismo. Lo que es producido, lo que al menos *debería* ser producido en esta relación, es un nuevo significante-amo (*St*), lo que da término a la cadena significativa. Pero este nuevo “amo”, en tanto producto, no es ya ni el que inaugura la relación (no es el agente), ni lo que es interpelado (no es ya el otro), ni lo que sustenta al discurso (no es la verdad). Es únicamente lo que es producido y

a la vez lo que es, por tanto, perdido, colocando como soporte último de la estructura, como verdad, al propio conocimiento (S₂). Como señala Fink, esto implica que el significante-amo no es más que un residuo, aún cuando siga siendo hegemónico. Lo que queda, al final del análisis, es el propio síntoma (*sinthome*), como anudamiento no desanudable, lo que Lacan denomina, en el *Seminario XX*, la *bêtise*,¹⁸ la estupidez o el sinsentido sublime, en la posición del significante-amo:

The symptom itself may present itself as a master signifier; in fact, as analysis proceeds and as more and more aspects of a person's life are taken as symptoms, each symptomatic activity or pain may present itself in the analytic work as a word or phrase that simply is, that seems to signify nothing to the subject. (Fink, 1995: 135)

Como señala Fink, las posiciones de los cuatro discursos no son absolutamente estables, ni implican por tanto que puedan darse en toda su pureza. Señalan, en definitiva, los límites a los que tienden las diferentes construcciones del discurso y sus relaciones con el deseo y el conocimiento. En este sentido, mi propuesta con esta investigación pretende situarse en la zona de influencia que delimita la relación entre los discursos del analista y del histérico. En las páginas introductorias describía la cuestión del deseo en los términos en los que se postula, en líneas generales, en el discurso del histérico (como el motor, el soporte trascendental de la construcción del discurso). Pero la constitución del cuerpo de textos que, como señalo a continuación, estructura la investigación, no puede sostenerse como un “otro” entendido como significante-maestro (un discurso unificado y coherente) al que pretenda ponerlo a hablar o explicarse. No es, por tanto, la clase de objeto, como he señalado ya con Haraway y Goethe, al que pueda interrogar como lo *ya dado*. Al contrario, es un objeto que se construye a medida que avanza la investigación, y que se manifiesta siempre como no idéntico a sí mismo. No corresponde, pues, al objeto que interpela el histérico, sino al que trata de convocar el analista. En este sentido, mi posición teórica se asemeja más, o espera asemejarse (y esto, en cierto sentido, es ya un objetivo de la investigación) al discurso del analista. Fink (1995: 141), de nuevo, lo explica en los siguientes términos:

¹⁸ “Les discours visent toujours à la moindre bêtise, à la bêtise sublime, car sublime veut dire le point le plus élevé de ce qui est en bas” (Lacan, SXX, 12/12/1972).

Psychoanalytic discourse, as operative in the analytic setting, is clearly distinct from the hysteric's discourse and is not involved in theory building, but rather in a praxis defined by specifically psychoanalytic ends; based on the analyst's enigmatic desire, psychoanalysis aims at subjectification, separation, traversing of fantasy, and so on. It is not a practice based on understanding, either for the analyst or the analysand, but rather on a certain efficiency (in Aristotle's sense of the word).

Se trata, en definitiva, de una investigación que pretende situarse como una determinada *práctica*, que dé lugar a una determinada *eficacia* (que, en el sentido aristotélico al que Fink se refiere, designa un principio motor, una dimensión performativa). Su eficacia, por tanto, es la que pretende situar a la *bêtise*, al anudamiento del síntoma, en la posición hegemónica, como último término de la relación discursiva que se sustenta en el conocimiento. Pero, en la medida en que, como mostraré a lo largo de la investigación, este objetivo es similar al que se proponen conseguir la gran mayoría de los teóricos que movilizo en la investigación; en la medida en que, en otras palabras, lo que se juega en el concepto mismo de indexicalidad es esta misma producción entendida en su dimensión performativa (en relación con las formas culturales y con la cuestión del sujeto), esta tesis pretende hacer también teoría, y por tanto construir un modelo teórico, afín a su propio objeto de estudio: la clase de empirismo que postula una teoría que Goethe ve confundida con su propio objeto.

1.2 Comunicación audiovisual y estudios visuales

Las cuestiones generales sobre la dimensión epistemológica de la investigación serán desarrolladas en el contexto específico en el que se inserta esta tesis: la comunicación audiovisual y su dimensión estética, política y cultural; un ámbito que, por tanto, se entrecruza teórica y metodológicamente con el campo de los estudios visuales o cultura visual. Mi enfoque es fundamentalmente teórico, y aborda núcleos críticos del pensamiento en torno a la imagen y su función política en diferentes periodos históricos del siglo xx y xxi. Por tanto, me refiero a cuestiones teóricas y estéticas suscitadas en torno a diferentes tecnologías y procesos materiales. El marco específico más adecuado a este enfoque, que podría entenderse como un análisis histórico-comparativo y diacrónico, es el de los recientes estudios de arqueología de los medios. El enfoque general que aporta el estudio arqueológico de los medios será de especial relevancia tanto en

su orientación historiográfica, como en su compromiso con la conceptualización crítica de los procesos de cambio, transformación, emergencia, remediación y obsolescencia de los medios, y la utilización de herramientas críticas de análisis que, como el concepto de dispositivo, serán fundamentales en el desarrollo de la investigación. A lo largo de las siguientes páginas trazo sumariamente estas líneas de trabajo, describiendo y acotando, dentro del marco general de los estudios de comunicación audiovisual, el campo de los estudios visuales y su particular delimitación de objetos de estudio, así como los fundamentos del enfoque arqueológico, su utilización en el campo cada vez más amplio de la arqueología de los medios, y la eficacia conceptual del concepto de dispositivo en este área.

Los estudios visuales emergieron en universidades británicas a mediados de la década de los noventa, y a menudo han sido interpretados como una reacción, desde el campo académico, para dotarse de instrumentos de análisis y crítica adecuados para abordar los problemas y dificultades planteados por la cultura visual contemporánea. A estas dificultades se refiere Nicholas Mirzoeff (2003) al apuntar hacia la necesidad de considerar la propia cultura visual como un objeto de estudio académico. Según Mirzoeff (2003: 26), “el primer paso hacia los estudios sobre la cultura visual consiste en reconocer que la imagen visual no es estable, sino que cambia su relación con la realidad externa en determinados momentos de la Modernidad”.

Un marco epistemológico adecuado a esta clase de investigación debe ser necesariamente interdisciplinar. Como sostiene W.J.T. Mitchell (1995: 540), la cultura visual, entendida como un estudio de la construcción social de la experiencia visual, implica la “convergencia y diálogo entre diferentes líneas disciplinarias”, como la historia del arte, la estética y teoría del cine, la filosofía, la comunicación audiovisual, el psicoanálisis o la antropología. La interdisciplinariedad debe ser entendida en relación y por contraste con los enfoques multidisciplinarios, y precisamente en lo que toca a la concepción y construcción de su objeto de estudio. Un enfoque multidisciplinar implica, como sostiene Mieke Bal (cfr. 2003: 13), un trabajo de agrupamiento de varias disciplinas alrededor de un tema u objeto de estudio que está ya dado de antemano, esto es, para el que no se cuestiona su estatuto en tanto objeto. Al contrario, un estudio interdisciplinario implica necesariamente la construcción del objeto de estudio:

Si, ciertamente, el dominio del objeto *no* es obvio, si éste debe ser “creado”, quizás después de haberlo destruido primero, estaríamos dirigiéndonos hacia el establecimiento—provisional por definición—de un área

de estudio interdisciplinar. Hace algún tiempo Roland Barthes,^[19] uno de los héroes de los estudios culturales, ese otro ascendiente de la cultura visual, escribía sobre la interdisciplinariedad distinguiendo claramente dicho concepto de su parasinónimo: la “multidisciplinariedad”. Para desarrollar un trabajo interdisciplinar, nos advertía, no es suficiente elegir un tema y agrupar varias disciplinas a su alrededor, cada una de las cuales pueda abordarlo de forma diferente. El estudio interdisciplinar consiste en *crear un nuevo objeto que no pertenezca a nadie*.

El auge de la investigación interdisciplinar surgió, de hecho, a lo largo de los años setenta, y tuvo un epicentro decisivo en el campo emergente de los estudios cinematográficos. Para Mary Ann Doane (2003), este imperativo de investigación es lo que, contra la deriva post-teórica de los estudios sobre cine durante los años ochenta y noventa, caracterizó fundamentalmente la tantas veces denostada teoría de los setenta: la idea de que “el cine *nunca fue* el objeto” de su estudio, en la medida en que se fundó en el

epistemological requirement that theory encapsulate within itself the task of defining its object. [...] *an effort to actively think* the limits and identity of an object of knowledge rather than to take for granted the prior existence of self-evident and indisputable objects”. (2003: 81)

Estas cuestiones, sin embargo, deben examinarse más detenidamente para el marco de los estudios visuales, puesto que su desespecificación radical (¿cuál puede ser entonces el objeto de los estudios visuales?) y la supuesta preeminencia de lo visual puede dar lugar a una hiperinflación de lo puramente óptico, una deriva hacia lo que Mieke Bal (2003) ha denominado el “esencialismo visual” y Jean-Louis Comolli (1971) denunció como una peligrosa “ideología de lo visible” (“*ideology of the visible*”). Como sugirieron los editores de *October*, este error, que ellos mismos alentaron críticamente durante los años noventa, consistiría en entender “the visual as disembodied *image*, re-created in the virtual spaces of sign-exchange and phantasmatic projection” (vva, 1996: 25), además de que colaboraría, como señala Bal, a un aislamiento de la visión respecto al resto de los sentidos que conduciría inexorablemente a su jerarquización. Por otro lado, la división y purificación de lo visual como entidad independiente e incorpórea no sólo desatendería los procesos por los que se construye social y culturalmente, sino que alentaría la eterna querella entre idola-

¹⁹ Bal se refiere al famoso artículo de Roland Barthes “De la obra al texto”, de 1971 (Barthes, 2001).

tría e iconoclastia que Mitchell (1986) o Martin Jay (2007) han descrito en diferentes ocasiones.

Así pues, resulta indispensable distinguir, en el ámbito general de lo visual, un concepto de visión como abstracción de procesos puramente biológicos, y por tanto constante y ahistórico, de la visualidad, que implica la impureza e historicidad de los fenómenos relativos a la visión, su interrelación con el campo discursivo y su dimensión corporal. Esta distinción fue inicialmente planteada por el historiador del arte Norman Bryson (2002) en 1984, en el contexto de su estudio sobre el problema de la tradición en la pintura neoclásica francesa. En *Tradición y deseo*, Bryson entendía la visualidad como un término más amplio que visión, “que pretende representar la construcción de la visión bajo condiciones sociales y del discurso hasta convertirla en una visualidad tal y como se despliega en el interior del sujeto humano” (2002: 67). La pregnancia de este concepto cristalizaría en el campo de los estudios de imagen unos años más tarde, a partir de la publicación de *Vision and Visuality*, editada por Hal Foster (1988). En esta compilación de ensayos sobre el problema de la visualidad, en el que colaboraron teóricos como Martin Jay, Jonathan Crary, Rosalind Krauss, el propio Bryson o Jacqueline Rose, Foster delimitaría el ámbito general en el que debía entenderse la visualidad como concepto determinante de este proyecto interdisciplinar:

Why vision and visuality? Why these terms? Although vision suggests sight as a physical operation, and visuality sight as a social fact, the two are not opposed as nature to culture: vision is social and historical too, and visuality involves the body and the psyche. Yet neither are they identical: here, the difference between the terms signals a difference within the visual—between the mechanism of sight and its historical techniques, between the datum of vision and its discursive determinations—a difference, many differences, among how we see, how are we able, allowed, or made to see, and how we see this seeing or the unseen therein. With its own rhetoric and representations, each scopic regime seeks to close out these differences: to make of its many social visualities one essential vision, or to order them in a natural hierarchy of sight. It is important, then, to slip this superimpositions out of focus, to disturb the given array of visual facts (it may be the only way to see them at all), [...] to thicken modern vision, to insist in its physiological substrate, and on its psychic imbrication; to socialize this vision, to indicate its part of the productions of subjectivity and its own production as a part of intersubjectivity; and, in general, to historicize modern vision, to specify its dominant practices and its critical resistances. (1988: ix)

Este programa teórico se ha mantenido más o menos estable hasta la actualidad. José Luis Brea, que editó la revista española *Estudios Visuales* (2005-2010), se pronunciaba en una línea análoga a las tesis de Foster, cuando explicó que el objeto de los estudios visuales son los ‘artefactos’ culturales desde el punto de vista de sus efectos en el campo de lo visual. Según Brea (2005: 9), esta “(inter)disciplina” pone el acento en la construcción de los “actos de ver”, entendidos como el resultado

de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etc.

Así considerado, este “ver” no sería otra cosa que “el resultado de una construcción cultural –y por lo tanto siempre un hacer complejo, híbrido”, que niega, en la línea sugerida por Bryson y Foster, cualquier aproximación a una visión pura, y apuesta por revelar las estrategias de producción de realidad, la fuerza performativa y, por tanto, los intereses políticos, implicados en estos actos de ver. En definitiva, y como acierta a resumir Bal (2003: 20), la visualidad no debe entenderse como “propiedad característica y definitoria de los objetos”; al contrario, “son los actos de visión hacia esos objetos los que construyen el objeto de su dominio: su historicidad, su anclaje social y la posibilidad de análisis de su sinestesia”. En definitiva, su relación con otros sentidos y los “inextricables nudos afectivos y cognitivos que todo acto perceptual constituye”. Se trata, por tanto, de describir una determinada distribución de modos de percepción e interacción con prácticas materiales que constituyen lo que algunos autores (Jay, 1988; Metz, 2001) han denominado un *régimen visual* o *escópico*, que Nanna Verhoeff (2012: 15) resume como “a set of conditions considered valid at a certain time, under which usages of things are taken for granted as normal and legitimate”, y que, desde el punto de vista de la visualidad, implica un modelo de relación con los objetos visuales que conforma una determinada concepción del mundo.²⁰

²⁰ Jay (1988) estudia fundamentalmente la inadecuación de una excesiva rigidez en la conceptualización de la perspectiva lineal en tanto régimen escópico, cuya consecuencia más visible sería la potenciación de los discursos antioculocéntricos de la modernidad (Jay, 2007). Por su parte, Christian Metz (2001) hablaba de régimen escópico para caracterizar el hecho cinematográfico—sus formas, su base instrumental, las condiciones de recepción que impondría y su importancia en los procesos de subjetivación. Mirzoeff,

Así pues, la necesidad interdisciplinar implica también la creación de un objeto de estudio: delimitar mediante la investigación estas características de lo visual. Este debe ser, de nuevo con Bal (2003: 39), “creado en el encuentro entre objeto y analista”, de tal manera que “el objeto co-participa en el desarrollo del análisis” (41). Estas consideraciones llevan a Bal (2003: 39-40) a sugerir cuatro principios metodológicos en la investigación interdisciplinar de la cultura visual: la interpenetración performativa entre investigación y objeto, la autorreflexividad, la producción “formativa” de la visión y el examen histórico-analítico de los regímenes escópicos y sus instituciones. Como he expuesto en el apartado anterior, esta investigación es afín a estos principios, y fundamentalmente en tres aspectos. En primer lugar, respecto a la interrelación entre análisis y objeto “en una especie de *performance* teatral que cristaliza en la creación de un segundo objeto” (2003: 39). En segundo lugar, en su dimensión autocrítica, a la que vuelvo a continuación. Y en tercer lugar, respecto al último de los principios señalados por Bal, esto es, el de un examen “histórico-analítico de los regímenes de la cultura visual tal y como son incorporados por las instituciones clave y sus figuras aún operativas” (40). Aunque en el caso de esta investigación, esta figura no designe, como ya he señalado, un conjunto autoevidente y cerrado, sino que pone en relación regímenes discursivos heterogéneos entre sí (fundamentalmente en lo que toca a la cultura digital). En cualquier caso, y en la medida en que el marco general se acerca, más que a ningún otro, a los estudios sobre cine, esta investigación se alinea con el proyecto de una teoría *metacrítica* que, en palabras de David N. Rodowick (2007a: 94), toma por objeto de estudio el propio campo discursivo en el que se inscribe,²¹ y asume que

en *Una introducción a la cultura visual* (Mirzoeff, 2003), utiliza el concepto de régimen escópico para distinguir, de un modo general, la visualidad en la época clásica, la modernidad y la cultura digital contemporánea. Por último, es evidente que la inflexión política e ideológica del término es una característica decisiva.

²¹ En el caso de Rodowick, como en éste, se trata de los propios estudios cinematográficos y de medios, ya de por sí interdisciplinares. Según Rodowick, pueden distinguirse tres aproximaciones diferentes a la teoría como objeto de investigación histórica y teórica, a saber, el que toma como modelo epistemológico a las ciencias naturales (Carroll y Bordwell: 1996), el que traza la historia de la teoría cinematográfica en el contexto social y cultural en el que se insertan (Casetti, 1999), y el que él mismo desarrolla en *The Crisis of Political Modernism* (1988), inspirado, como se comentará a continuación, por la epistemología foucaultiana de *La arqueología del saber* (Foucault, 1970)

the conditioning of knowledge itself is historically variable. Discourse produces knowledge. Every theory is subtended by enunciative modalities that regulate the order and dispersion of statements by engendering or making visible groups of objects, inventing concepts, defining positions of address, and organizing rhetorical strategies. This approach analyzes how knowledge is produced in delimited and variable discursive contexts.

El proyecto metacrítico de Rodowick descansa sobre los principios definidos por Michel Foucault en *La arqueología del saber* (Foucault, 1970). Con este texto, Foucault trataba de fundamentar metodológicamente sus libros anteriores, *Historia de la locura*, *El nacimiento de la clínica* y *Las palabras y las cosas*. Aunque, como el mismo Foucault aclara, este enfoque epistemológico “no data de ayer”, y puede rastrearse hasta, al menos, los estudios sobre economía política de Marx, el impulso genealógico de Nietzsche y los trabajos de Georges Canguilhem, la aportación más significativa de Foucault fue la de dar una entidad específica a la arqueología en oposición a otros dominios de análisis histórico aparentemente similares, como la historia de las ideas.

La arqueología tiene por objeto determinar la emergencia y la constitución de lo que Foucault (cfr. 1970: 62) denominó “formaciones discursivas”, es decir, un conjunto de enunciados en los que podría distinguirse una cierta regularidad entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos o las elecciones temáticas. Más que buscar un orden o coherencia interna entre estos enunciados, la arqueología propone describir su ámbito de influencia y su disposición como un “sistema de dispersión”, que daría cuenta de la lógica del conjunto como un sistema de series diferentes “que se yuxtaponen, se suceden, se encabalgan y se entrecruzan, sin que se las pueda reducir a un esquema lineal” (12). Este enfoque integra, por tanto, la noción de discontinuidad como un principio de análisis y como su propio objeto de estudio, de tal modo que “no desempeña ya el papel de una fatalidad exterior que hay que reducir, sino de un concepto operatorio que se utiliza” (14) para el estudio histórico. En rasgos generales, la arqueología trata de desembarazarse del concepto de sujeto como unidad trascendente desde la que buscar la coherencia y homogeneidad de la historia. En este sentido, se separa de una historia de las ideas en que no es una disciplina interpretativa, es decir, no trata de definir lo que sirve de fundamento a los discursos que son objeto de estudio, sino describir la lógica de esos mismos discursos en tanto prácticas que obedecen a reglas. En la terminología de Foucault, se trata de intervenir los enunciados y discursos como *monumentos*, en su especificidad, y no como *documentos*

que servirían como signos de alguna otra cosa, y cuya opacidad sería necesario disolver para llegar a alguna clase de principio o “profundidad de lo esencial” (cfr. : 233-234). En palabras de Foucault (235):

La arqueología no trata de restituir lo que ha podido ser pensado, querido, encarado, experimentado, deseado por los hombre en el instante mismo en que proferían el discurso; no se propone recoger ese núcleo fugitivo en el que el autor y la obra intercambian su identidad; en el que el pensamiento se mantiene aún lo más cerca de sí, en la forma no alterada todavía del mismo, y donde el lenguaje no se ha desplegado todavía en la dispersión espacial y sucesiva del discurso. En otros términos, no intenta repetir lo que ha sido dicho incorporándose en su misma identidad. No pretende eclipsarse ella misma en la modestia ambigua de una lectura que dejase tornar, en su pureza, la luz lejana, precaria, casi desvanecida del origen. No es nada más y ninguna otra cosa que una reescritura, es decir en la forma mantenida de la exterioridad, una transformación pautada de lo que ha sido dicho y escrito. No es la vuelta al secreto mismo del origen, es la descripción sistemática de un discurso-objeto.

El proyecto arqueológico ha tenido una influencia decisiva en el terreno de los estudios de medios y en la llamada “arqueología de los medios”, en la que esta investigación se inscribe de un modo particular. Al fin y al cabo, un proyecto arqueológico aplicado sobre los dispositivos mediales parece el más apropiado para insistir sobre la interrelación ente formas discursivas, procesos de subjetivación, prácticas e historicidad, cuestiones todas nucleares de este trabajo. Según Thomas Elsaesser (2004), uno de los teóricos que con más fuerza ha defendido esta aproximación teórica a los medios, el enfoque arqueológico debe fundarse en dos aspectos generales. En primer lugar, y como enfoque historiográfico que se instituye en el marco de la cultura digital, la arqueología responde al modo en el que los medios digitales “oblige us to extend the archaeological approach to include the present, rather than give the present the hindsight (advantage on the past)” (Elsaesser, 2004: 105). Efectivamente, y como señala Wendy Chun (2006), esta posición obliga a plantear la pregunta de qué son exactamente los nuevos medios, y si son nuevos en absoluto. Un problema nominal como este puede suponer que, en “the moment one accepts new media, one is firmly located within a technological progressivism that thrives on obsolescence and that prevents active thinking about technology-knowledge-power” (Chun & Keenan, 2006: 9). Al contrario, una investigación centrada en medios digitales o nuevos medios debe estar “Committed to historical research and to theoretical innovation and themselves historically located” (9) y, como prosigue Chun, “suggest that

in the light of digital programmability, seemingly forgotten moments in the history of the media we glibly call “old” can be rediscovered and transformed”.

En segundo lugar, y desde una perspectiva que Elsaesser (2004: 110) califica de “ontológica”, se hace necesario desembarazarse de las oposiciones clásicas entre realismo y vanguardia, narración y abstracción, etc., en favor de un estudio de las imágenes y los medios como “creadoras de mundos” (“world-making”), donde el concepto de diégesis cobraría un valor especial:

The conclusion I would draw is that the successive phases of the cinema, but also the cinema’s relation to other media-forms, such as television, video art and digital media, can be mapped by analysing their different and distinct diegetic worlds, comprising the technical apparatus and mental dispositifs, but also dependent on the temporal, spatial and enunciative locators/activators that together constitute their particular “ontology”. (Elsaesser, 2004: 110)

Si bien Elsaesser olvida la pregnancia del entramado discursivo en la formación de esta “ontología particular”, interesa especialmente el modo en que sugiere desestabilizar las líneas de inscripción estéticas (realismo, vanguardia, etc) en favor del estudio de un entramado de operadores y fuerzas mentales, tecnológicas, e institucionales, que producen “mundos diegéticos”. Aunque diégesis es más bien un concepto exclusivo de la narratología, la función organizadora o estructurante que le otorga Elsaesser parece acercarlo, en este sentido omniabarcador y ontológico, al modelo conceptual del “dispositivo”. De hecho, el estudio de los aparatos y dispositivos, el régimen de desplazamientos, tematizaciones y problemas que han instituido a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI, es crucial en la arqueología de los medios si, como ha sugerido recientemente Elsaesser (2009: 113),

media archaeology is ready to step into the breach that has opened up between a film history (or a television history) that is no longer credible for the twentieth century and a media anthropology that is not yet feasible for the ‘media convergences’ or even the ‘amediality’ of the twenty-first century.

Como he comentado anteriormente, la dimensión teórica del concepto de dispositivo es crucial para la investigación.²² Su pertinencia no será,

²² Como he comentado en la introducción, el capítulo 4 es el que más desarrolla este concepto.

además, únicamente descriptiva de una interrelación exclusivamente dimensional de sus elementos y nodos, sino que su propia evolución e historicidad jugará un papel fundamental, puesto que fue en el campo de los estudios cinematográficos donde, por primera vez, trató de sistematizarse como modelo conceptual para construir y definir los procesos que constituían el hecho cinematográfico.

El concepto de dispositivo arrastra consigo tanto la dimensión topológica del “aparato psíquico” freudiano como la crítica, de raíz marxista, a los Aparatos Institucionales del Estado que realizara Louis Althusser (1971). Para la teoría del cine, el concepto de aparato supuso un primer movimiento orientado a pensar en términos metapsicológicos la relación entre los elementos y procesos materiales que intervienen en la realización de una película, con la situación espectral de la sala y los procesos de subjetivación que entraban en juego. Esta dimensión de subjetivación resultaría clave para el desarrollo del concepto de dispositivo en Michel Foucault, que lo entendía como una red de relaciones establecida entre un conjunto de elementos heterogéneos, que incluye “discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho” (Michel Foucault, 1980). En palabras de Frank Kessler (2006), la función estratégica del dispositivo foucaultiano consistía en “bind together very heterogeneous elements and to look at how their interplay results in a specific historical formation producing both power structures and knowledge”. Tanto Gilles Deleuze (1990b), en primer lugar, como Giorgio Agamben (2006b) más tarde, han tratado de desarrollar o explicar el concepto foucaultiano desde un punto de vista teórico, explorando, en el caso de Agamben, su genealogía hasta la antigüedad clásica. Para Agamben, el concepto es tan omniabarcante que incluye “virtualmente todo” tipo de objetos, prácticas, lugares y discursos, siempre y cuando se interprete como “la red de relaciones entre esos elementos” y se atienda a su capacidad para “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (Agamben, 2006b). Contra esta dimensión positivadora del dispositivo, Agamben propondrá la necesidad de una “profanación” de sus instancias técnicas (la reapropiación profana de los dispo-

sitivos), una operación que guarda una estrecha relación con el modo en que el concepto de dispositivo es movilizado en cada capítulo.²³

En el campo de los estudios de medios, la pregnancia de este concepto se alinea con la especificidad de los efectos y procesos de subjetivación que una determinada ordenación de elementos tecnológicos y prácticas asociadas a ellos lleva consigo. Así, por ejemplo, ha sido utilizado con frecuencia en el campo de los estudios del cine de los primeros tiempos o los espectáculos visuales del siglo XIX (Gaudréault & Russell, 2004) para caracterizar la interrelación, alrededor de un determinado dispositivo cultural (el panorama, los *Halles Tours*, los parques de atracciones, la morgue, el museo, la linterna mágica, etc.) de sus elementos materiales, las prácticas espectatoriales, los discursos que se producían en torno a ellos y la historicidad de sus formas, centrando definitivamente el plano de consistencia de toda esta red de relaciones sobre la construcción conceptual de un, o unos, modos de visión específicos en un determinado momento histórico (Charney & Schwartz, 1996).²⁴ Con la emergencia de los nuevos medios, y de un modo esencialmente simétrico a los paradigmas de estudio de las prácticas visuales precinematográficas, el estallido de dispositivos materiales y formas espectatoriales heterogéneas y resueltamente opuestas al modo de visión del dispositivo cinematográfico clásico, ha tratado también de ser teorizado a partir del concepto de dispositivo.²⁵ Por tanto, y en la medida en que los propios textos y autores que

²³ En este mismo texto, Agamben (2006b) continúa dando los siguientes ejemplos “No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y – por qué no – el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos”.

²⁴ En este sentido, me gustaría destacar algunos trabajos notables en esta dirección investigadora: la propuesta de Friedrich Kittler sobre la relación entre tecnologías y los órdenes lacanianos de lo imaginario, lo simbólico y lo real en *Gramophone, Film, Typewriter* (Kittler, 1999); el estudio de diferentes dispositivos de representación visual y sonora desde el siglo XVIII entendidas como “nuevos medios”, en *New media, 1740-1915* (Gitelman & Pingree, 2003), o el propio artículo de Elsaesser citado anteriormente, en el que propone a Freud y su “pizarra mágica” como un marco para comprender los fenómenos contemporáneos de escritura, procesado, almacenamiento y recuperación de datos, en relación con la temporalidad y la memoria que instituyen (Elsaesser, 2009). Un texto que forma parte de un volumen que, como el de Wendy Chun (2006), examina la tecnologías de representación desde esta perspectiva arqueológica.

²⁵ Ver capítulo 4, especialmente sección 5.

trato en esta tesis hacen un uso consistente de este concepto, el dispositivo aparece como un elemento nuclear a esta investigación, si bien su uso contemporáneo será sometido a examen crítico.

2. OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN

El objeto de estudio de esta investigación es la dimensión crítica, estética y política del concepto de indexicalidad tal y como se articula el discurso de la teoría del cine y de los nuevos medios, fundamentalmente desde los años setenta del siglo xx hasta la actualidad. En este sentido, se trata de una tesis teórica, y utiliza como fuentes y materiales de trabajo otros textos críticos, historiográficos o teóricos. Como señalo en el capítulo 2, la indexicalidad irrumpe en los textos de estética e historia del cine coincidiendo con el cambio de siglo, como una categoría fundamental para entender la especificidad de los medios fotoquímicos de representación, esto es, la fotografía y el cine que hoy llamaríamos “analógicos” (Doane, 2007a). No es, pues, un concepto que pueda ser “rastreado” nominalmente en los discursos acerca del cine y los medios hasta hace bien poco, y principalmente porque se asocia, en primera instancia, a la capacidad de los medios analógicos para articular una promesa referencial: que la imagen corresponde, y por tanto testifica, un acontecimiento que existió realmente. Vinculada al realismo fotográfico y a las teorías clásicas del cine (en la obra de Walter Benjamin, Sigfried Kracauer y André Bazin, principalmente), la indexicalidad perdió su pregnancia estética y teórica con la llegada de otros discursos más interesados en comprender las dimensiones textuales, ideológicas y políticas de la imagen.²⁶ La elección del objeto y el periodo histórico corresponde a mi voluntad de rastrear este concepto en el intervalo en el que desapareció del discurso acerca de los medios. Se trata, por tanto, y a escala reducida, de examinar la pregnancia de este concepto tal y como sobrevivió, durante cerca de cuarenta años, en un campo discursivo que aparentemente negó su influencia.

La indexicalidad es, en origen, un tipo de signo, un concepto semiótico desarrollado por el filósofo y lógico estadounidense Charles S. Peirce

²⁶ Me refiero al entrecruzamiento de los discursos del marxismo, el psicoanálisis, la semiótica y el estructuralismo tal y como fueron apropiados, a lo largo de la segunda mitad de los años sesenta, para conformar el cuerpo metodológico fundamental de la teoría del cine. Un desplazamiento que examino con mas atención en el capítulo 3.

en diferentes textos escritos a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX.²⁷ En su definición más canónica, Peirce establece que “An Index is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of being really affected by that Object” (CP §2.248). En tanto proceso semiótico, su acción establece una asociación psicológica compulsiva (“associational compulsion”) (CP §2.305) por contigüidad (“Psychologically, the action of indices depends upon association by contiguity”) (CP §2.306). La indexicalidad establece, por tanto, una relación o conexión *dinámica* (CP §2.305; §2.336) que marca la unión o juntura entre dos fragmentos de experiencia (“it marks the junction between two portions of experience”) (CP §2.285). En definitiva, es el signo que establece el lugar común de los interlocutores (“the Index being the common environment of the interlocutors”) (CP §2.318) y nos habilita, en cuanto marca de una conexión física con su referente, para conectar pensamiento y realidad externa. Como señala Anne Freadman (2004: 105), el índice “establece una relación entre el aquí y ahora del *uso* del signo con el lugar espacial y temporal del objeto que identifica en esa realidad”. Pero más que establecer vínculos con lo ya dado, es el propio proceso indexical el que instituye esa misma existencia como un “forzamiento”;²⁸ tanto la del mundo como la del propio sujeto que, para Peirce, es aquello que es inscrito y producido en la relación indexical: “I term those occasions or objects which are denoted by the indices the *subjects* of the assertion” (CP §2.338).

Orientados hacia la función, más que descritos a partir de sus características formales, el rango y variedad de los ejemplos a los que, dispersos

²⁷ En adelante, me referiré especialmente a la edición electrónica de *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (abreviada CP), que sigue la edición canónica de Charles Hartshorne and Paul Weiss para los volúmenes I a VI (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935) y la de Arthur W. Burks (mismo editor, 1958) para los volúmenes VII y VIII. Los *Collected Papers* cubren toda la producción de Peirce, publicada o no, desde 1866 a 1913. Son, por tanto, notas de trabajo que se han organizado en torno a párrafos numerados. Debido a que carece de una paginación estándar, he preferido citar de acuerdo a la numeración de los párrafos. Así, “CP §2.305”, por ejemplo, se refiere al texto así numerado de los *Collected Papers*.

²⁸ Peirce (CP §2.337) aclara: “The real world cannot be distinguished from a fictitious world by any description. It has often been disputed whether Hamlet was mad or not. This exemplifies the necessity of *indicating* that the real world is meant, if it be meant. Now reality is altogether dynamic, not qualitative. It consists in forcefulness. Nothing but a dynamic sign can distinguish it from fiction”.

en millares de páginas, Peirce atribuyó una función indexical, recuerda a cierta “enciclopedia china” borgiana:

Over the years, the class of the index comes to contain a weathercock, a pointing finger, exclamations, pronouns and prepositions, natural signs and physical symptoms, labeling devices on diagrams, land marks, proper names, quantifiers and some other logical operators, and the arrangement of cards in card tricks. (Freadman, 2004: 105)

A pesar de la heterogeneidad y profusión de objetos a los que Peirce otorga una función indexical, esta lista está lejos de ser exhaustiva. En ella falta, entre otros elementos de la *clase* indexical, la fotografía, el ejemplo que otorga al índice su papel fundamental en la teoría de los medios modernos y al que Peirce mismo alude en una ocasión.²⁹ La consideración de la imagen fotográfica como un índice de la realidad externa, conectado física y necesariamente con su referente mediante la impresión de un haz luminoso en un material fotosensible, está entre las razones por las que cine y fotografía han mantenido una relación tensa y estrecha con la realidad física. La imagen fotográfica, como dijera Bazin (2001), se confundía con su modelo; era, en palabras de Barthes (2009), una adherencia, la emanación del referente, y el lugar privilegiado de su posible redención (Kracauer, 1989). Por otro lado, en tanto índice de un encuentro pretérito con su objeto, esto es, en tanto huella o ruina del pasado, cine y fotografía han sido también entendidos como medios saturados de historicidad y atravesados por una ausencia, lugares privilegiados para dar cuenta de las relaciones entre temporalidad y representación. Esta relación dialéctica de la huella indexical entre pasado y presente ha servido, desde los comienzos de la fotografía, para desplegar a un mismo tiempo su potencia crítica como documento histórico y su relación con la memoria, la pérdida y la muerte.³⁰

²⁹ “Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, then, they belong to the second class of signs, those by physical connection” (Peirce, *CP* §2.281). Esta segunda clase de signos es, obviamente, la de los signos “indexicales”. Por otro lado, esta no es la única carencia: barómetros, huellas de animales, agujeros de bala, estrellas... la lista es casi inagotable.

³⁰ Fotografía y cine tienden a confundirse en esta argumentación para potenciar un mismo principio técnico generador de imagen; así, evita entrar en cuestiones diferenciales sobre la oposición detención/movimiento que,

Este trabajo parte de la premisa, ampliamente asumida o cuanto menos discutida en el campo de los estudios cinematográficos y de los nuevos medios, de que la función indexical se debilita, si no desaparece, con la emergencia de los medios digitales. Este debate, que será desarrollado en el capítulo 2 de la investigación, se funda de un modo general en la afirmación de que la contigüidad, esto es, la conexión física y dinámica con el referente, se rompe en el proceso técnico de la cuantificación digital. La codificación, por decirlo de otro modo, impondría un régimen enteramente simbólico y no reversible: no habría ya modo de establecer la codependencia, la *convenientia*,³¹ la reversibilidad de las conexiones entre signo y referente. De este modo, la indexicalidad aparece como una propiedad que determina un criterio de distinción entre diferentes medios (su mayor o menor grado de indexicalidad), decisivo en el debate sobre la desespecificación medial, es decir, como un criterio de argumentación contra el supuesto carácter postmediático, o convergente, de la cultura digital (Jenkins, 2008).

El hecho de que a lo largo de la última década el problema de la indexicalidad se haya colocado en el centro de muchos de los debates teóricos en torno a la obsolescencia de los medios modernos y la emergencia de los digitales implica que este mismo concepto surge del mutuo extrañamiento, esto es, de la crisis aparecida con el choque de dos tecnologías de representación que son pensadas desde la disyunción. La indexicalidad, en este sentido, surge como una propiedad de los medios modernos, frecuentemente añorada, en el momento mismo en el que se siente perdida. Desde esta reconsideración póstuma, no sólo han vuelto surgir enfoques de corte ontológico en los estudios sobre cine, sino que también ha contribuido a reescribir un relato que difiere notablemente tanto de las obsoletas narrativas orgánicas e idealistas de la historia del cine como de las revisiones críticas de este modelo que surgieron a partir de los años setenta del siglo pasado. Pero esta narrativización del momento crítico (el momento de la emergencia *como* pérdida) es, en palabras de Slavoj Žižek (1999: 199), una de las características de la concepción psicoanalítica de la fantasía, entendida como satisfacción sustitutiva:

fundamentalmente en el caso de Roland Barthes, determinan radicalmente su preferencia por la fotografía. Ver Barthes (2009) y Christian Metz (2002).

³¹ Hago aquí uso del concepto de *convenientia* tal y como es desarrollado por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*. (Michel Foucault, 1982: 26-32), cuya relación con la indexicalidad y la facultad mimética será desarrollada en los capítulos 5 y 6.

Consequently, the paradox needs to be fully accepted that, when a certain historical moment is (mis)perceived as the moment of a loss of some quality, upon close inspection it becomes clear that the lost quality only emerged at this very moment of its alleged loss [...]. Narrativization occludes this paradox by describing the process in which the object is first given and then gets lost. The conclusion to be drawn from this absolute synchronicity is not that there is no history, since everything is already there from the very outset, but that historical breaks are, if anything, *more* radical than mere narrative deployments, since what changes in them is the entire constellation of emergence and loss.

El punto de partida de esta tesis proviene de la aplicación de este principio al estudio de la indexicalidad: que ésta, construida como categoría diferencial de la imagen fotográfica analógica y cifra de un modo de experiencia perdido, corresponde más bien al esfuerzo constructivo propio de la fantasía para relatar, narrativizar el antes y el después, lo perdido y lo encontrado, como hechos históricos objetivos que pueden desplegarse en una línea temporal uniforme. Al contrario, y como nuestro más adelante, la propia función indexical asegura este movimiento en el que la emergencia es ya percibida como pérdida. Por tanto, mi intención en esta investigación es mantenerse en pie ante la “absoluta sincronicidad” de este acontecimiento para investigar el proceso indexical como un hecho estructural, que debería latir a ambos lados del cuadro y que, por tanto, debería tratar de examinarse en los terrenos en los que supuestamente falta: tanto en la teoría cinematográfica que, desde los años setenta, negó la importancia de la indexicalidad, como en el discurso acerca de los nuevos medios y la cultura digital.

3. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Hipótesis

La hipótesis principal que me propongo demostrar a lo largo de esta investigación es que, contrariamente a posiciones ampliamente asumidas, no es útil sostener la separación conceptual entre (antiguos) medios modernos y (nuevos) medios digitales en función de la presencia o carencia de paradigmas indexicales. Al contrario, en las siguientes páginas trataré de demostrar que, una vez desarticulado del discurso acerca de la especificidad de los medios analógicos, la indexicalidad aparece como un concepto sumamente útil para entender tanto la estética y la teoría del cine

surgidas a lo largo de los años setenta como la fenomenología y la experiencia de la cultura digital. Su valor, como trataré de mostrar, se encuentra en el modo en que sirve para articular un proyecto político para los medios de representación relacionado con su potencial emancipatorio, derivado de su incidencia a la hora de plantear y producir nuevos modos y estrategias de subjetivación. Aunque el interés por las relaciones entre medios de representación, subjetividad, política e ideología toman un lugar central en el discurso académico en torno a la segunda mitad de los años sesenta del siglo xx (Harvey, 1980), encuentran un precedente crucial en el periodo de entreguerras, en la obra y en los textos de los cineastas soviéticos y, fundamentalmente, en los textos de Walter Benjamin de la década de los treinta, en los que la indexicalidad de la imagen ocupa un lugar central. Por tanto, se trata de defender la hipótesis de que un mismo paradigma indexical, una tensión no resuelta que surge y se articula a través de este concepto, puede rastrearse a lo largo de la historia de los medios modernos y hasta nuestros días. Esto no significa que se deban desatender las diferencias específicas entre medios modernos y medios digitales, ni que el modo en el que se articula la indexicalidad en unos y otros cristalice en formas semejantes. Al contrario, se refiere más bien a que el núcleo de preocupaciones que suscita y el desarrollo de prácticas y formas de interacción con esas prácticas pueden ser entendidas a partir de esta misma red discursiva.

Por tanto, estudiaré la indexicalidad desde el punto de vista de la economía de relaciones que impone entre el sujeto y su entorno, y no tanto desde un acercamiento de carácter formal a la producción cultural que la tematiza. Lo que me interesa demostrar es su centralidad a la hora de promover una promesa de emancipación, un proyecto político, desde el ámbito de las formas culturales; una preocupación común tanto a los cines experimentales de los años setenta y sus desarrollos teóricos, como a gran parte de la teoría y estética de los medios digitales. Pero esta promesa de emancipación, presente ya, como he comentado, en los textos y estrategias de vanguardia durante el periodo de entreguerras, aparece siempre articulada junto a la sospecha de su posible fracaso. Esta tensión entre su pretendida eficacia política y su reverso estéril configura un nudo problemático en todos los debates teóricos y estéticos que estudiaré en esta investigación.

De un modo sumario, la especificidad de los problemas que plantea el paradigma indexical puede entenderse a través de tres ámbitos o nodos: la compulsión, el realismo y la historicidad. La pregnancia de estos tres conceptos atraviesa transversalmente los textos que examino en esta in-

vestigación. Se refieren al modo en que el índice construye, o es construido, como una particular relación con (i) los procesos formales y las disposiciones subjetivas hacia éstos; (ii) la promesa referencial que encarna la pregunta por lo real, y (iii) los modelos de comprensión histórica y de la temporalidad que pone en juego. En otras palabras, cubren cuestiones relacionadas con la emergencia y afectividad del índice en relación con los sujetos, su papel en la articulación y construcción de (una concepción de) la realidad susceptible al cambio y a la aparición de lo nuevo, y su pregnancia como figura emblemática de una determinada manera de entender los procesos históricos (y, en consecuencia, la propia historiografía) que pueda articular una dimensión a un tiempo crítica y utópica de la temporalidad. Con esta tesis, por tanto, pretendo demostrar la utilidad del concepto de indexicalidad en el seno de las prácticas culturales cinematográficas y digitales a partir del modo en que se relaciona con estos tres ámbitos, proponiendo hipótesis distintivas para cada uno de ellos.

La compulsión es una marca distintiva del registro indexical.³² Como ya he comentado, el índice activa una compulsión asociativa (*CP* §2.305); una inusitada pulsión escópica para dirigir nuestra atención a los objetos mediante una “ciega compulsión” (“they direct the attention to their objects by blind compulsion”) (*CP* §2.306) que, una vez encuentra al objeto, desaparece: “The index asserts nothing; it only says ‘There!’ It takes hold of our eyes, as it were, and forcibly directs them to a particular object, and there it stops” (*CP* §3.361). La compulsión, como señala Elena Bitonte (2004: 10), se ejerce “en lo que apunta (toca) al objeto y en lo que apunta (toca) al sujeto” y, en este sentido, instaura una dinámica en la que la relación de asociación entre signo y referente parece reduplicarse en el modo en el que el sujeto se adhiere al índice. Pero la compulsión es también, desde Freud, un concepto psicoanalítico que alude al automatismo de la repetición, y de maneras íntimamente relacionadas con la compulsión indexical.³³ De hecho, esta triangulación entre procesos for-

³² ‘Compulsion’, según el *New Oxford American Dictionary*, alude tanto a coacción (“the action or state of forcing or being forced to do something”) como a compulsión (“an irresistible urge to behave in a certain way”). En las ocasiones en las que aparezca de nuevo este término como cita textual de Peirce, se traducirá indistintamente por el término ‘compulsión’, que, al menos en el sentido psicoanalítico, parece cubrir ambas acepciones: la pulsión irrefrenable aparece como una coacción venida de fuera. Esta ambivalencia del término será desarrollada teóricamente en los capítulos 3 y 6.

³³ Ver Mulvey (2006) y Foster (1996, 2008). Sobre la repetición como paradigma de los medios digitales, ver Manovich (2001) y Andrew Darley (2003, especialmente Cap. 6), así como el papel fundamental que, para los

males y procesos subjetivos no sólo explica la fascinación por la fotografía en sus vinculaciones con el fetichismo y el animismo, sino que está en el corazón de la teoría y la práctica cinematográficas de los años setenta, fundamentalmente en la llamada “teoría del aparato” y en el programa estético del cine estructural/materialista. La investigación de la indexicalidad desde el punto de vista de su dinámica compulsiva pretende, así, demostrar su pertinencia para explicar la hiperinflación de modos relacionales en determinadas prácticas culturales digitales contemporáneas, pero también el modo en que la práctica, en tanto tarea o actividad de los sujetos, está supeditada a esta misma lógica compulsiva.

En segundo lugar, el índice atestigua la existencia del referente, es su marca. La relación privilegiada de los medios modernos con el realismo se funda, pues, no tanto en el poder de semejanza figurativa con los objetos representados, sino en su cualidad documental, en el hecho ineludible del “esto-ha-sido”, para ponerlo en palabras de Barthes (1995). Para Christian Metz (2002), sin embargo, la impresión de realidad del cine se distingue de la de la fotografía en virtud del movimiento: la credulidad que suscita no es tanto un asunto relacionado con una evocación referencial compulsiva, sino con el proceso dinámico por el que las imágenes, al desplegarse en el tiempo, aportan “un índice suplementario de realidad” (Metz, 2002: 35). El movimiento, en tanto acción no falsificable, no podría ser otra cosa que real: sucede siempre como actualidad. La idea del movimiento como un índice de realidad resultaría clave, puesto que desplazaba la relación entre indexicalidad y realismo desde la fenomenología de la *huella* (índice de un acontecimiento pasado) a la de la *deixis*, es decir, la función indexical que asegura una relación dinámica y sincrónica con la realidad exterior, que sirve para ubicarnos y posicionarnos localmente, como sujetos en el espacio y el tiempo, y como sujetos del enunciado. En las prácticas cinematográficas de vanguardia de los años setenta, una de las estrategias estéticas fundamentales que adoptó la crítica del realismo ilusionista del cine clásico de Hollywood fue precisamente la de reforzar la situación espectral para atender únicamente a la realidad de los procesos materiales que allí se mostraban. En este sentido, la imagen se replegaba sobre sí misma, indicando, a la manera de un síntoma exhibido, su propio proceso de aparición. La cuestión del realismo, por tanto, y al nivel de sus formulaciones más básicas, parecía abandonar el espacio de la representación para entrar el de la presentación y los proce-

procesos y lenguajes de programación computacional, tiene el concepto de *iteración*.

sos significantes: el hecho en bruto, “en carne viva”, del acontecimiento cinematográfico. En este cambio de paradigma respecto a la relación entre imagen y conocimiento de la realidad, la indexicalidad juega un papel determinante. Su papel se puede resumir como una triangulación de la referencialidad entendida en tres registros: como construcción de una realidad exterior, como marca autorreferencial o “síntoma” expuesto, y como designación y producción del sujeto en el acontecimiento actual de la proyección. Estos aspectos del índice parecen articular no sólo el desarrollo de las teorías más críticas con el cine clásico y las prácticas del denominado contracine, sino también el modo en que, en muchas prácticas digitales contemporáneas (y también no digitales), se desvanecen las formas representacionales en favor de espacios dinámicos y contingentes, “dispositivos de mediación” y obras colaborativas en las que la red de relaciones que instituyen es ya, en sí misma, la propia pieza.

En último lugar, la indexicalidad propone también un modelo temporal, asociado a una manera de entender los procesos históricos. Si por un lado se postula como el signo que conecta sincrónicamente al sujeto con la realidad exterior, en tanto huella indexical también lo pone en relación con el pasado. Fundamentalmente en los textos de Walter Benjamin (1999), esta articulación de la huella como “imagen dialéctica” ha servido como *metaimagen* de un modelo de temporalidad, asociado al concepto freudiano de acción diferida (*Nachträglichkeit*) y al potencial crítico de la recuperación de formas pasadas u obsoletas. Esta dimensión histórica de la imagen, que Hal Foster (2008: 14) describe como la “política cultural de lo anticuado y lo asíncrono (una escritura crítica en el presente de las imágenes y estructuras emotivas del pasado)”, aporta el modelo teórico para la recuperación contemporánea del cine como medio indicial, correspondiendo a estrategias de recuperación de objetos y entornos de un pasado perdido de las que se puede dar cuenta en varios periodos y contextos a lo largo del siglo xx (por ejemplo, en el modo en que las ruinas del París del siglo xix fueron recuperadas por el propio Benjamin y por el grupo surrealista en las primeras décadas del siglo xx, pero también por el modo en que algunas teorías contemporáneas del arte han tratado de articular las relaciones entre vanguardia y neovanguardia, y cultura popular y prácticas críticas).³⁴ Por tanto, es esta

³⁴ Ver, fundamentalmente, Foster (1996) y la recuperación postmoderna del concepto benjaminiano de alegoría en Craig Owens (1980) y Buchloh (1982). Por otro lado, la línea de trabajo de Tacita Dean, con cuyo *The Russian Ending* abro esta investigación, es un ejemplo de este tipo de “estética de la

dimensión alegórica de la indexicalidad, su “trama especial de espacio y tiempo” lo que surge, al contacto con las tecnologías digitales, como el objeto perdido u obsoleto, anunciando el fin de partida de un modelo crítico cuya eficacia, paradójicamente, vuelve a instaurarse de nuevo como repetición. Esta recursividad del modelo temporal que instaura el índice es lo que, a modo de hipótesis, pretende afirmarse en el contacto entre formas históricas de representación y prácticas digitales contemporáneas.

Compulsión, realismo e historicidad conforman pues un tejido difícilmente diferenciable: la compulsión remite tanto al retorno de lo real como a la trama temporal de la repetición (Foster, 1996); el realismo toma la forma de una vinculación compulsiva con el referente pero también, en tanto pregunta por lo real, se relaciona con un imperativo epistemológico cuyos parámetros se redefinen bajo una nueva forma de “imagen verdadera” cuya historicidad es manifiesta, y que se sustenta, como sostiene Raymond Williams (1977: 103), “on a distinction between the ‘real social process’ and the various fixed forms, in ‘ideology’ or ‘social products’, which merely appear to represent or express it”. La historicidad del índice, por último, aparece como una articulación crítica del tiempo que implica una consideración de lo real como encuentro traumático, y que toma cuerpo en procesos compulsivos de repetición (Mulvey, 2000). Por esta razón, cada uno de estos aspectos será tratado transversalmente a lo largo de los capítulos que conforman el cuerpo de la investigación donde, como señalo en el apartado de metodología, he preferido atender a los diferentes discursos analizados como criterio de organización del texto.

Objetivos

Esta investigación se inserta, pues, en un campo fundamentalmente teórico. Con ella pretendo colaborar en la discusión acerca de discursos relacionados con la tecnología, la representación, la cultura visual, los regímenes de visualidad y los modos de percepción y participación alrededor de procesos y prácticas culturales. El propio objeto de esta investigación, además, hace especialmente pertinente aclarar el estatuto y función de lo visual, puesto que, aunque parte de disciplinas y prácticas fuertemente ancladas en cuestiones de imagen, como la fotografía y el cine, se acerca también a procesos y prácticas de significación digitales en los que los fenómenos de visión se descentran y toman ya un papel secundario.

obsolescencia” en el arte contemporáneo. Sobre estas cuestiones, ver el capítulo 2.

Además, en el caso de la cultura digital, tan sobredeterminada por la performatividad, la participación colectiva y la relacionalidad, la ecuación que iguala lo visual con lo meramente óptico y virtual llega a un punto de implosión, puesto que, frecuentemente, estas prácticas no “muestran” objetos o imágenes, en el sentido en que lo harían cine o fotografía, esto es, como una separación definida entre el sujeto observador y el objeto observado, y el punto final al que tiende la propuesta estética. Cuando las imágenes forman parte de la obra, suelen carecer de centralidad, y realizan funciones que podrían considerarse como de “mediación” entre diferentes nodos o elementos conectados, plegadas a su funcionalidad como interfaz.

En este sentido, mi interés se centra en examinar los discursos acerca del potencial crítico de diferentes dispositivos y procesos técnicos, analógicos o digitales, relacionados con los paradigmas de inscripción, conectividad, y estructuración de la contingencia que parecen definir los procesos indexicales. Así, y respecto al ámbito de la cultura digital, pretendo dejar de lado aquellos textos que discuten su capacidad para evocar o remediar las características de los medios modernos (como, por ejemplo, el cine y fotografía digital) para centrar la investigación en zonas menos susceptibles de comparaciones formales: procesos colaborativos, creación de redes, o trabajo inmaterial y afectivo. Este aspecto de lo digital como aparentemente ajeno a cuestiones relacionadas con la visualidad no hace sino subrayar, y radicalizar, una característica distintiva del signo indexical: que su relación de semejanza, entendida como semejanza visual, no forma parte de su naturaleza.³⁵ En este sentido, la indexicalidad aparece como un concepto especialmente adecuado para abordar el modo en que la teoría de los nuevos medios suele despreciar el contenido y la representación como formas anticuadas e ideológicamente sospechosas de diferenciación entre forma y fondo, sujeto y objeto, y parece igualmente adecuado para explicar la prevalencia de los procesos relacionales, la conectividad y el auge del concepto de performatividad y afectividad en la cultura digital. De hecho, y como expongo en el capítulo 2, la indexicalidad como modelo semiótico ha sido decisiva en el desarrollo de la computación ubicua que hoy vemos aplicada en las tecnologías móviles.

Por último, dos cuestiones más que pretendo plantear con esta investigación. En primer lugar, que mi acercamiento a la indexicalidad conlleva

³⁵ El índice, en efecto, “refers to its object not so much because of any similarity or analogy with it, nor because it is associated with general characters which that object happens to possess” (Peirce, *CP* §2.305).

necesariamente, como las siguientes páginas tratarán de demostrar, una nueva consideración del conjunto de prácticas y discursos de la teoría del cine de los años setenta, y más concretamente, de aquellas cuestiones planteadas por los teóricos del “aparato” y los cineastas más comprometidos con este proyecto, esto es, los practicantes de un cine estructural/materialista. Con este trabajo pretendo demostrar hasta qué punto, y de qué formas, tanto el campo teórico como las prácticas artísticas vinculadas a los nuevos medios siguen siendo deudoras del discurso del también llamado “modernismo político” (Rodowick, 1994), esto es, de la teoría del cine de los años setenta en sus posiciones más radicalmente críticas e iconoclastas, comprometidas con el valor político del cine y las formas culturales. En este sentido, defiendiendo que la posición de exterioridad y resistencia respecto al dispositivo cinematográfico clásico, desarrollada tanto en textos teóricos como en prácticas artísticas “experimentales” o de “vanguardia”, se ha reintegrado en el seno mismo de los dispositivos que conforman el vasto campo del audiovisual contemporáneo. De este modo, si bien mantienen la legitimidad política heredada de sus posiciones de “vanguardia”, más o menos operativa durante los años setenta y ochenta del siglo xx, contribuyen sin embargo en la actualidad a la construcción de una nueva visualidad hegemónica que ya opera de facto a través de los dispositivos audiovisuales contemporáneos, y que conserva, a modo de consignas heredadas, todos los atributos discursivos que la definieron como prácticas “críticas”, “contraideológicas” y modernistas.

En segundo lugar, el examen de varias manifestaciones culturales digitales desde el punto de vista de su indexicalidad, y sus relaciones con las prácticas y teorías más profundamente antinarrativas y antirrepresentacionales, pretende, aunque de un modo no explícito (ya que, de no ser así, excedería por completo los límites físicos y conceptuales de la investigación), resituar el problema mismo de la figura y la representación. Un problema relacionado con la polaridad entre la cercanía y relacionabilidad *táctil* y la distancia *óptica*, que aparece sistemáticamente como el mal objeto de ciertas prácticas artísticas digitales. Prácticas que, sostengo, entroncan con el desarrollo del programa estético moderno desde las vanguardias hasta nuestros días, y en las que la indexicalidad ocupa un lugar central.

4. METODOLOGÍA

El índice impone una relación compulsiva con el entorno. Establece un campo de designaciones cuyos efectos de significación están apresados en una relación táctil entre sujeto y objeto. Como señalaba en las consideraciones epistemológicas preliminares, el fenómeno de la indexicalidad es el correlato opuesto de los paradigmas epistemológicos de observación a distancia, de demarcación clara entre el sujeto y el objeto de la investigación. Relacionalidad, afectividad y deseo no pueden por tanto desprenderse del discurso: una investigación coherente con este paradigma debe por tanto mantenerse en el intervalo entre la separación crítica y la compulsión mimética, entre la distancia y la cercanía con su objeto. Siguiendo a Haraway y al marco epistemológico abierto por Goethe, con esta tesis he pretendido establecer un debate, una “conversación” entre diferentes textos y mi propia posición como investigador. No me interesaba construir o delimitar un concepto teórico que pudiera ser aplicado o demostrado posteriormente, mediante su pertinencia para analizar un conjunto de prácticas. Me interesaba construir un concepto teórico a lo largo, y a través, del diálogo con diferentes (y muchas veces explícitamente opuestos) autores y textos, y que pudiera mantenerse como un espacio abierto al encuentro. Si, como he señalado con anterioridad, se trataba de examinar los modos de supervivencia del concepto de indexicalidad en los núcleos discursivos en los que este concepto parecía estar desterrado, entonces se trataba de hacer, de algún modo, una investigación de historia. La investigación avanza a partir de un criterio temporal: si en el segundo capítulo determino el arco histórico que abre la recuperación crítica contemporánea del concepto de indexicalidad, mi intención ha sido analizar qué fue de ésta en el intervalo. Por esta razón arranca con la teoría y la estética del cine de los años setenta y llega hasta la actualidad en una línea que, al encontrarse de nuevo con el presente, se ha reubicado por completo: ya no pertenece al ámbito del cine, sino más bien al campo de las elaboraciones más políticas y críticas de la cultura digital.

Sin embargo, el último capítulo de la investigación se propone como un salto anacrónico hasta un momento fundante de la teorización de la indexicalidad y su potencial emancipatorio: el periodo de entreguerras del siglo xx y la relación entre cine y política en la obra de Walter Benjamin. Este salto pretende mostrar la fertilidad del anacronismo en su íntima relación con el propio paradigma indexical. Su pertinencia, como han señalado diferentes autores (Bürger, 2000; Didi-Huberman, 2002, 2006;

Foster, 1996), puede entenderse a partir del modelo de construcción formal y epistemológico que impone el índice: un modelo que, desde Benjamin (1999) y Aby Warburg (2000) en los años treinta del siglo xx, hasta la actualidad (Didi-Huberman, 2010), descansa en el valor heurístico y crítico de una epistemología del montaje. En este sentido, con el salto anacrónico que impone el capítulo final pretendo señalar la pregnancia del modelo de repetición y acción diferida como una metodología adecuada para entender los procesos históricos.

Como sostengo en el capítulo 2 de la investigación, el modelo psíquico de la elaboración en acción diferida (*Nachträglichkeit*) ha sido utilizado persistentemente en estudios sobre teoría, historia y estética de la cultura visual. Contra una concepción de la historicidad fundada en un modelo orgánico y evolutivo, el psicoanálisis plantea un modelo de temporalidad, causalidad y narratividad diferente, fundado más bien en temporalidades no lineales, discontinuas que, como señala Foster (1996: 31) determinan “una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos [...] que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición”. En este sentido, mi aproximación teórica al concepto de indexicalidad no podía obviar el hecho innegable de que sólo desde el presente podría reconstruirse y trazarse su pervivencia y eficacia crítica. El último capítulo de la investigación estaba, en un primer momento, destinado a interrogar precisamente este modelo de temporalidad e historicidad impuesto por una “epistemología del contacto”, en palabras de Didi-Huberman (2008). Por tanto, había sido planteado como un capítulo metacrítico, que se alzara más allá (o más acá) de las formulaciones específicas de la indexicalidad estudiadas anteriormente para describir, desde una posición de exterioridad, el ciclo de su relación con el tiempo, la historia y su eficacia crítica. De este modo, era obligado remontarse hasta las primeras conceptualizaciones del entrecruzamiento entre indexicalidad, medios o dispositivos de inscripción, y el discurso político de la imagen; esto es: a la obra de Walter Benjamin. Esta estrategia se debía también, de algún modo, a mi implicación y situación específica como investigador, puesto que mis intereses estéticos y teóricos como investigador habían arrancado con él. Había, por tanto, un deseo incontrolado por redimir un cuerpo textual abandonado con el curso del tiempo; una voluntad, por decirlo de algún modo, de cerrar un ciclo en el que lo biográfico y el tema mismo de la investigación tendían a mimetizarse. Pero esta pulsión de cierre implicaba, por descontado, traicionar el modelo mismo del que trato de dar cuenta en estas páginas: se trataba más bien un ejercicio de sutura y plegado del objeto a su discurso.

Al volver sobre este cuerpo tan sobredeterminado de textos, en seguida resultó evidente que el proyecto no podría funcionar si pretendía “echar el cierre” desde ahí. Y sin embargo, encontré en Benjamin y algunas de sus lecturas contemporáneas claves para poder mantener su pregnancia en tanto discurso sobredeterminado, temporal y críticamente complejo.

La obra de Benjamin planteaba ya muchas de las cuestiones que remiten al debate sobre locatividad, producción relacional, afectividad y performatividad en el ámbito de la cultura digital más crítica y política, pero que me alejaban indefectiblemente del propósito inicial. Entonces, mis opciones eran, básicamente, dos: por un lado, reconstruir toda la estructura de la investigación para replegarla sobre un modelo lineal y evolutivo, en el que la tesis abriría con Benjamin para sentar los antecedentes de un modelo que encontraría su continuación en la estética y teoría del cine de los años setenta y la cultura digital. Por otro lado, mantener el anacronismo que relegaba el debate con Benjamin al capítulo final de la investigación, de tal modo que su presencia, más que construir un régimen histórico de influencia y causalidad, un problema relacionado con la tradición, constituyera una zona de extrañamiento del discurso, una recuperación estrictamente siniestra (en el sentido freudiano por el que un acontecimiento familiar se vuelve extraño y ajeno) que diera cuenta de la estructura de repetición, compulsión y voluntad crítica que había sido estudiada en capítulos anteriores. Y que, por tanto, correspondiera con el tipo de encuentro que proporciona la indexicalidad en la misma obra de Benjamin; como una suerte de “dialéctica detenida”.³⁶ Por coherencia con el marco teórico y con la propia epistemología asociada a mi objeto de estudio, decidí mantener el debate sobre los orígenes de los temas aquí tratados en el final de la investigación, articulando así en la tesis el propio concepto de origen desarrollado por Benjamin. Un concepto que, entendido como *ur-fenómeno*, Benjamin desarrolló a partir de sus lecturas de Goethe y aplicó a su propia investigación sobre los pasajes de París:

mi concepto de origen [...] es una traslación estricta y apremiante de este concepto goethiano fundamental desde el terreno de la naturaleza al de la historia. Origen es el concepto de *ur-fenómeno* llevado del contexto natural pagano al variado concepto judío de la historia. Y ahora también tengo que vérmelas en el trabajo de los Pasajes con una investigación del origen. Pues persigo el origen de las formas y modificaciones de los pasajes parisinos, desde su salida hasta su ocaso, y lo aprehendo en los hechos

³⁶ Sobre Benjamin y la imagen dialéctica como dialéctica detenida, y su relación con los procesos indexicales, ver el capítulo 6.

económicos. Pero estos hechos, observados desde el punto de vista de la causalidad, por tanto como causas originarias, no serían ningún fenómeno originario; llegan a serlo primeramente dejando brotar de ellos mismos, en su propio desarrollo—despliegue estaría mejor dicho—, la serie de concretas formas históricas de los pasajes, del mismo modo que la hoja despliega a partir de sí misma toda la riqueza del mundo vegetal empírico. (LP [N2a, 4]: 464, traducción modificada)³⁷

5. JUSTIFICACIÓN Y RELEVANCIA

El estudio de la indexicalidad pretende aportar nuevas cuestiones y puntos de vista sobre un debate aún abierto y que comenzó alrededor del cambio de siglo, cuando la prevalencia de las tecnologías digitales en el ámbito del audiovisual dio lugar a una extensa discusión alrededor de la “muerte del cine” (Sontag, 1996; Usai, 2001). Durante la última década, la amenaza digital sobre los medios analógicos sirvió para reconsiderar, en una suerte de acción diferida, las potencias y especificidades del cine desde el punto de vista de su mecánica de inscripción de lo visual; esto es, desde el paradigma de la indexicalidad. En 2000, Laura Mulvey comenzaba su artículo “The Index and the Uncanny” reconociendo su reciente interés por “aesthetic and theoretical issues raised by the arrival of digital and computer generated imagery for photographic media” (Mulvey, 2000: 139). Su interés sobre las nuevas tecnologías, en este sentido, radicaba en una investigación del modo en que “newness make oldness come into the world”, y su consecuencia directa, el modo en que la indexicalidad surgía al contacto con una caracterización del digital en la que este paradigma se desvanecía:

new technologies, capable of both creating a perfect simulacrum of a photograph and also of altering photographic images imperceptibly, summon up, as from the grave, old questions about the indexical aspect of photographic media. (Mulvey, 2000: 139)

A lo largo de la primera década del siglo XXI, el estudio de la indexicalidad en el cine y la fotografía ha sido un tema de constante interés en el entrecruzamiento de los campos de los estudios cinematográficos y de

³⁷ Los editores de la versión en castellano del *Libro de los pasajes* dicen “fenómeno originario” en lugar de *ur-fenómeno* [*Urphänomens*], un término aceptado comúnmente, y que designa con más precisión la filiación con Goethe.

medios.³⁸ Esta hiperinflación del índice en la estética y la teoría contemporánea corresponde, lógicamente, a la irrupción, en el terreno de las prácticas audiovisuales, de las formas documentales y ensayísticas tan prevalentes durante la última década, así como a la recuperación crítica de autores asociados al realismo clásico, como André Bazin o Sigfried Kracauer, o el éxito póstumo del último Barthes (2009). Sin embargo, el despliegue de oposiciones que describe Laura Mulvey en su artículo de 2000 hace emerger la indexicalidad como un atributo de los medios analógicos por contraste con un cierto aspecto, sin duda parcial, de los medios digitales: su capacidad para remediar (Bolter & Grusin, 1999) las características visuales de los medios analógicos. Esta disposición de objetos y conceptos conforma un patrón de discusión desde el cual todas las argumentaciones tienden a distribuirse: aquellas que postulan la necesidad de repensar la cualidad indexical *en* los medios digitales (Kessler, 2009; Marks, 2002; Soderman, 2007), o argumentaciones que dudan de la utilidad del concepto mismo de indexicalidad como herramienta teórica (Gunning, 2004a, 2007b). En ambos casos, la indexicalidad es siempre una propiedad de las imágenes figurativas, sean analógicas o digitales.

La remediación digital de los medios analógicos es, por tanto, lo que parece descomponer el paradigma indexical del cine, en la medida en que la simulación de sus características choca conceptualmente con un atributo asociado a la tactilidad entre imagen y referente. Esta distribución de fuerzas y paradigmas estéticos entre las potencias de lo analógico y lo digital ha polarizado enérgicamente el debate teórico y crítico sobre los medios, cuya manifestación más paradigmática puede encontrarse en el enfrentamiento entre los partidarios de los estudios visuales y los teóricos asociados a lo que Fredric Jameson (1977) y David N. Rodowick (1994) denominaron “modernismo político” (ver el cuestionario sobre cultura visual publicado en *October* vol. 77, vva, 1996). Sin embargo, la omnipresencia de la cultura digital parece abrir nuevas oportunidades a una caracterización de sus impulsos y paradigmas estéticos más flexi-

³⁸ Aunque comento muchos de ellos en el capítulo siguiente, querría destacar los trabajos de Philip Rosen (Rosen, 2001), Mary Anne Doane (2002, 2007a, 2007b) (fundamentalmente a partir del monográfico que dedicó a este tema en *Differences* vol. 18 Issue 1, 2007, editado por la propia Doane); el CongressCATH de la Universidad de Leeds bajo la dirección de Griselda Pollock (*The Ethics and Politics of Virtuality and Indexicality*, 2005), Laura Mulvey (2006), Georges Didi-Huberman (2003), David N. Rodowick (2007b) o Jacques Racière (2009).

bles y menos anclados en regímenes de oposiciones binarias.³⁹ Es en este espacio donde sitúo la investigación y desde donde querría mostrar su utilidad.

Por otro lado, la indexicalidad como paradigma semiótico ha servido de referencia a numerosas investigaciones relacionadas con la computación ubicua y el desarrollo de las comunicaciones digitales modernas, cuyo máximo exponente se encuentra en la importancia y desarrollo de modelos de comunicación y tecnologías de información “sensibles al contexto” (*context-awareness*). En este sentido, las redes de procesos comunicativos en dispositivos móviles se sustentan en gran medida en tecnologías de geoposicionamiento; y la gestión, recuperación y consumo de materiales digitales en procesos de etiquetado, rastreo, monitorización, minado de datos, etc. Como señala Jenkins (2008), si los medios digitales son capaces de ofrecer una experiencia de usuario particularizada (esto es, si el modelo de producción y consumo de masas ha mutado desde una concepción fordista a un modelo postindustrial de individuación radical), esta transformación sólo ha sido posible mediante la investigación y el desarrollo de tecnologías de corte indexical; tecnologías destinadas a crear “el espacio común de los interlocutores” como una serie de nodos interrelacionados y sensibles en una vasta red de relaciones.

Sin embargo, y a pesar de la prevalencia de modelos interdisciplinares en los estudios culturales, sociales y de medios, este aspecto de las tecnologías digitales se ha mantenido al margen de las discusiones sobre indexicalidad en la teoría e historia del cine y de los medios. Con esta investigación pretendo incorporar el estudio de la indexicalidad en la cultura digital al cuerpo teórico abierto por aquéllas, entendidas como los lugares desde donde con más insistencia se ha tratado las relaciones entre indexicalidad, cultura visual y teoría social. Se trata, en suma, de estudiar el entrecruzamiento de temas, disciplinas, dispositivos y prácticas culturales de gran actualidad, pero cuyas relaciones han sido particularmente poco exploradas.⁴⁰

³⁹ Resulta paradigmático de este movimiento el número 138 de la revista *October* (Joselit, 2011) dedicado por entero a lo digital, cuya línea editorial siempre ha sido fervientemente contraria a su supuesto impulso desmaterializador y simulacionista.

⁴⁰ En este sentido, el trabajo de Nanna Verhoeff (2012) sobre paradigmas navegacionales en las tecnologías móviles sí incluye menciones al modo en el que se ha pensado la indexicalidad en relación con los medios analógicos (fundamentalmente, con Doane, 2002), aunque se trata de una referencia aún demasiado tangencial en su trabajo.

La ausencia de trabajos de investigación que estudien las relaciones entre cultura digital e indexicalidad desde puntos de partida alejados de modelos de oposición binaria es, si cabe, más evidente en el caso de España. Aunque en los terrenos de la teoría del arte, la teoría de la literatura, la sociología y la antropología pueden observarse acercamientos interdisciplinarios a los medios digitales y la cultura visual que podrían llegar a favorecer estas conexiones,⁴¹ los estudios de comunicación suelen permanecer reacios a la intromisión de disciplinas asociadas a las tradiciones críticas en la estética y la teoría de los medios.⁴² En el caso español, incluso los estudios más generales, dentro de este ámbito, sobre la dimensión estética, crítica o política de los medios digitales no es muy abundante. De hecho, pueden destacarse escasas tentativas, como la de Català Domènech (2010) sobre la epistemología de la interfaz, el estudio sobre narrativa hipermedia de Isidro Moreno (2002), o las recientes reflexiones de Ángel Quintana (2011) sobre el futuro de la imagen en la era digital. Algunos estudios, como el de Juan Martín Prada (2012) sobre el arte en Internet, o el de Mario Tascón y Yolanda Quintana sobre *Ciberactivismo* (2012), conectan las experiencias estéticas y políticas de la red al espacio del arte y la estética contemporáneas, pero es entonces el campo de los

⁴¹ Ver, por ejemplo (y a modo de cajón de sastre), el trabajo de Francisco Tirado, Domingo Sánchez-Mesa, Antonio Rodríguez de las Heras, José Luis Brea, Juan Martín Prada (2012), los trabajos desarrollados por el MediaLab Prado de Madrid, o la línea de investigación de la revista *Estudios Visuales* (www.estudiosvisuales.net), cuyo proyecto editorial parece interrumpido desde la muerte de su director y editor, José Luis Brea.

⁴² Un ejemplo paradigmático es el Proyecto de Investigación multidisciplinar “Mobile Media. evolución del medio móvil en España: actores, contenidos, modelos de negocio y percepción de los medios” (mobmediaresearch.wordpress.com), constituido por un equipo de investigadores y docentes de, fundamentalmente, facultades de comunicación españolas. Como indican en su página web, sus líneas de investigación sobre tecnologías móviles están orientadas hacia “(a) la situación de los elementos de la cadena de valor (fabricantes, operadoras, productores de contenido, desarrolladores de software, agregadores/intermediarios/distribuidores de contenido, agencias publicidad/marketing, usuarios...); (b) los rasgos definitorios de la coyuntura de cada uno de ellos (estándares tecnológicos, modelos de negocio, estructura de la oferta, formatos de contenido, percepciones de los usuarios) y (c) las barreras y motores de los flujos posibles en la cadena de valor (capacidades tecnológicas, estándares abiertos *vs* cerrados, modelos de tarificación y precios, estrategias de exclusividad, usabilidad e integración por los usuarios...)”. Este acento sobre la relación entre tecnologías, actores productivos del sector y modelos de negocio es lo que se querría ampliar en esta investigación mediante una recuperación del valor de la teoría.

estudios sobre cine el que suele ausentarse. Como señala Francisco A. Zuñarián (cfr. 2011: 8-9), los estudios de comunicación audiovisual en España deberían impulsar la teoría y la estética como herramientas críticas indispensables para la comprensión de su campo de estudio; un campo que no sólo se compone de la historia, la actualidad de los desarrollos tecnológicos o las herramientas de análisis formal, cualitativo o cuantitativo, sino de la propia historicidad de los conceptos y posiciones teóricas que han contribuido a su desarrollo.

En 2007, David N. Rodowick (2007a) publicaba en la revista *October* su particular “Elogio de la teoría”. En este artículo, condicionaba el desapego hacia la teoría (“retreat from theory”) en los estudios cinematográficos durante las últimas décadas del siglo xx como un movimiento hasta cierto punto lógico y productivo, relacionado con el agotamiento de los modelos epistemológicos interdisciplinarios que caracterizaron la teoría del cine de los años setenta (los conceptos y métodos derivados del entrecruzamiento de la semiología, el psicoanálisis de corte lacaniano, el marxismo althusseriano, y la corriente postestructuralista en las ciencias humanas). Pero para Rodowick, la confusión entre lo que Bordwell y Carroll (1996) denominaron sarcásticamente como “Gran Teoría” no debía confundirse con un rechazo de toda teoría, esta vez con ‘t’ minúscula:

Confusing “theory” with Theory, often lost in these debates is the acknowledgment that judgments advanced—in history, criticism, or philosophy—in the absence of qualitative assessments of our epistemological commitments are ill-advised. To want to relinquish theory is more than a debate over epistemological standards; it is a retreat from reflection on the ethical stances behind our styles of knowing. (Rodowick, 2007a: 92)

A lo largo de los últimos años, y en gran parte debido a la crisis de especificidad medial provocada por la emergencia de los medios digitales, la teoría del cine ha recuperado mucho de su prestigio perdido, fundamentalmente mediante la revisión de autores pertenecientes a la denominada “teoría clásica”.⁴³ Pero también la distancia histórica respecto a la teoría cinematográfica de los años setenta ha servido para retomar algunos de sus temas y métodos, no sólo como objetos de análisis en tanto prácticas discursivas (Rodowick, 1994), sino también en cuanto a sus propios intereses culturales, estéticos, teóricos y políticos. Así, la pregnancia del concepto de “dispositivo” como herramienta teórica para articular las

⁴³ Ver Andrew & Joubert-Laurencin (2011); Morgan (2006); Rothman (2007).

tecnologías y prácticas de la cultura digital⁴⁴ es heredera directa de los debates en torno al aparato cinematográfico,⁴⁵ mientras otros autores han vuelto a la red conceptual que caracterizó este impulso teórico con vistas a rescatar y reactualizar las relaciones entre regímenes visuales, ideología, estética, psicoanálisis y política,⁴⁶ en ocasiones con un marcado sentimiento nostálgico.⁴⁷ En este sentido, y como especificué en el apartado concerniente a la marco teórico de la investigación, esta tesis se suma a los intentos de recuperar y reactualizar conceptos teóricos cuya vida puede rastrearse a lo largo de la ya larga historia de la teoría cinematográfica y de la reflexión sobre los medios modernos. Mi intención no es, en cualquier caso, reactualizar posiciones obsoletas o reivindicar discursos ampliamente asumidos, debatidos, criticados o incluso rechazados. Al contrario, se trata de examinar el modo en que un conjunto de enunciados y posiciones teóricas se ha redistribuido en el marco de la cultura visual digital, y cómo ha contribuido a definir una suerte de sintomatología de los temas y preocupaciones propias de los medios modernos.

La indexicalidad, por último, surge como un objeto de estudio especialmente significativo, puesto que parece encarnar, en su propia fenomenología, los temas y debates que su supuesta pérdida ha hecho emerger. En este sentido, podría entenderse como lo que W.J.T. Mitchell (1994: 49) denominó *metaimagen* o *hipericono*: “dispositivos culturales móviles”, que se postulan como capaces de “encapsular una *episteme*, una teoría del conocimiento”, es decir, como cristalizaciones del proceso histórico de las que ellas mismas son agentes. Roland Barthes (cfr. 2009: 121) redefinió la indexicalidad como la característica esencial de la fotografía, su *noeme*: la superimposición de la realidad y el pasado; el “esto-ha-sido” como “el despertar de la intratable realidad” (178):

lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se encuentra entre el infinito y el sujeto (*operador* o *espectador*); ha estado allí, y sin embargo repentinamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya. (121)

⁴⁴ Ver Agamben (2006b); Carvalho & Parente (2008); Elsaesser (2004); Kessler (2003, 2006) y Nash (2003).

⁴⁵ Ver Baudry (1970, 1975); Heath & de Lauretis (1985); Rosen (1986).

⁴⁶ Ver Croombs (2011); Homer (2005a) y, desde posiciones menos cercanas al núcleo de la teoría del cine, el interés demostrado por Slavoj Žižek (2006a; 1989) sobre estas cuestiones.

⁴⁷ Ver ‘Film Feminism and Nostalgia for the Seventies’, en Petro (2002: 157-174).

La temporalidad del índice fotográfico, como inscripción simultánea de una presencia y una ausencia, parece remitir al modo en que, en el surgimiento de un acontecimiento histórico, algo aparece como ya perdido. En la confrontación con las tecnologías digitales, el modo en el que la indexicalidad parece surgir como una realidad irremediablemente perdida se corresponde precisamente con esta coagulación de temporalidades, la “constelación de emergencia y pérdida” (Žižek, 1999) que asegura la indexicalidad.

2. Survey of Related Scholarship, Or, ‘What Ever Happened to the Referential Promise?’

Where analog media record traces of events [...], digital media produce tokens of numbers [...]. This transformation in the concept of materiality is the key to understanding some basic distinctions between the analog and the digital. Comparing computer-generated images with film reaffirms that photography's principal powers are those of analogy and indexicality.

David N. Rodowick (2007b: 9)

*You know the more it change, the more it stays the same
You gotta hang on in, you gotta cut the string
You don't know what you got, until you lose it [...]
Oh baby, baby, baby, gimme one more chance!*

John Lennon, *What You Got* (1974)

This chapter focuses on the reception of indexicality from the heydays of digital versus analogue debates to current accounts in media theory. It is, thus, a review of contemporary literature that will set the framework in which this dissertation aims to be understood. It mainly covers the renewed interest in the concept of the index as it has been articulated by prominent film and cultural theorists, but also takes a look on current accounts to think indexicality within digital and new media theories. This survey will thus focus on aesthetic, historiographic, phenomenological, psychological and technical concerns regarding the unstable concept of the index in contemporary culture.

I. INDEXICALITY AND FILM CULTURE

Given the disparition of analogue technologies as hegemonic media, one should better read David Rodowick's words as a cold eulogy for the lost (film) object. The final acknowledgment that film's claims on referentiality deserved. Once loss was irretrievable and death consumed, one could start sighting, at a close but firm distance, what was the specific content of that loss, what could make the grief bearable, and in what terms should we comprehend this fancy raising of nostalgia, cinephilia and postter vindication of film-based media.

Indexicality has come to be the happy answer, that subtle touch that, to paraphrase Richard Hamilton's famous ontological cry, was indeed what made yesterday's media so different, so appealing. Moreover, indexicality appears today as the very condition of possibility of any love for cinema, that is, of cinephilia. It is thus not so much a warrant of a true connection with the world, but the element that triggers an affective response to the image in terms of trust and mourning. In her final chapter on *The Emergence of Cinematic Time*, to which I will come back later, Mary Ann Doane (2002: 229) states precisely this relation: "it is the intense and privileged relation to contingency, assured by photographic indexicality in the abstract, which can be loved again, this time as lost". Indexicality raises it powers on the face of the allegedly immateriality of the digital image; an image that could no longer sustain the existential connection with the physical world. This is why Paul Willemen claims that "the more the image gets electronified, with each pixel becoming programmable in its own terms, the less appropriate cinephilia becomes". (cited in Doane, 2002: 228). Digitization may seem to stand at odds with film's referential promise assured by its indexical qualities. Thus Willemen points to the index as the very structure of cinephilia, for as far as the index claims for a real lost object, so cinephilia, the state of being actually affected by cinema, expresses that same relation to its object—cinephilia is, as it were, the embodied index of cinema.

But cinephilia and indexicality are the form and the object of a final acknowledgment, by no means recognized in the days of cinema's cultural dominance. The relation of film theory, and prominently of 1970's film theory, with the indexical attributes of cinema can be grasped, as Erika Balsom (2007) already noted, as the transition "From Bad Object to Lost Object":

Referentiality—that is, film’s relation to the profilmic real, now often conceptualized in terms of Peircian indexicality—and cinephilia figure as the founding repressions of 1970s film theory, in which we see cinema transformed into a so-called “bad object” of ideological mystification. But what is repressed is not forgotten and never stays buried forever. Now, referentiality and cinephilia have returned to occupy central positions in film theoretical discourse. Moreover, a close link exists between them as they may both be read as symptomatic of the increasing obsolescence of celluloid and infused with nostalgia for this “lost object”.

Indexicality came to be a key concept in film studies as a catchword to define André Bazin’s theoretical positions; positions that didn’t rely solely on aesthetic and style discussions on cinema that claimed for its true, unavoidable realism, but on the firm love and faith in and for film. Although, as Thomas Elsaesser (2011: 4) reminds us, Bazin never used the term “indexicality”, it became inextricably bonded to his oeuvre. Indeed, it was British theorist Peter Wollen who, in his 1969 book *Signs & Meaning in the Cinema*, drew upon the semiotic concept of the index, developed by the American philosopher and logicist Charles S. Peirce, in order to explain Bazin’s ontology of the film-based image. Wollen explained that Bazinian aesthetics relied on the belief that there was an “existential bond between fact and image”, a bond that had nothing to do with “any quality of similitude or resemblance” (Wollen, 1969: 134). For Bazin, indeed, the whole ontology and revelational power of photography and cinema rested on this conception of the image, based on affections, material transfers of ontological qualities, embalming processes and an intriguing core of dissemblance:

The photographic image is the object itself, the object freed from the conditions of time and space that govern it. No matter how fuzzy, distorted, or discolored, no matter how lacking, in documentary value the image may be, it shares, by virtue of the very process of its becoming, the being of the model of which it is the reproduction; it is the model. (Bazin, 1960: 8)

This existential bond between two objects or, to put it better, between a fact or event and an object, was to be understood much better by recourse to Peircian trichotomy of signs and, precisely, with the concept of indexicality, than it could be described with continental, saussurian oriented semiology. Peirce (*CP* §2.246) distinguished icons, indices and symbols as fundamental divisions regarding the relation of the sign itself with the object for whom it stands for. If iconic signs work by resemblance

and symbols due to conventions and codes, the indexical sign grounds its signifying relation in existential or indicative bonds with ‘real’ processes or things:

An *Index* is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of being really affected by that Object. [...] In so far as the Index is affected by the Object, it necessarily has some Quality in common with the Object, and it is in respect to these that it refers to the Object. (*CP* §2.248)

Holding onto this concept, Wollen could explain in semiotic terms an otherwise ontological and phenomenological discourse on cinema. Therefore, the luck of the index as a conceptual tool was heavily intertwined with Bazin’s destiny in film culture. With the emergence of 1970’s film theory, heavily marked by the tutor discourses of semiology, structuralism, psychoanalysis and marxism, questions around the real, knowledge and subject investment were seen as “effects” based on structural misconceptions. As Elsaesser (2011: 9) summarizes, “Bazin’s realism was taken as naively pertaining to truth-claims, announcing a correspondence between what was on the screen and what was in the world, clearly a fallacious or “ideological” position”. Bazin’s commitment with realism, alongside his christian rooted ideology and his apparent idealist, erratic, and asystematic accounts on historiography, technology and style, was to be seen as nothing more than an outmoded and even dangerous hindrance, representing that bad object onto which cinema was about to be transformed.

Nonetheless, with the advent of digital culture, the referential promise held by indexicality has pointed again to the ever urgent question of the real in cinema, enacting a kind of return of the repressed of 1970’s film theory.¹ Coinciding with Bazin’s 50th anniversary, his work has also been deeply recovered, this time stripped from the epistemological basis of 1970’s film theory.² Even if theorists such as Tom Gunning (2004a,

¹ As I will suggest in chapter 3, the question of the real was never abandoned, but just certain position towards referentiality.

² See: *Ouvrir Bazin / Opening Bazin* (Université de Paris-Diderot Paris 7, Campus des Grands Moulins et Cinémathèque Française, November 25-29, 2008), a conference with Dudley Andrew, Raymond Bellour, Angela Dalle Vacche, Antoine de Baecque, Jean Narboni et. al., in *Opening Bazin* (Andrew & Joubert-Laurencin, 2011). This conference was also held at Yale University, with prominent figures of contemporary film theory (Tom Gunning, Laura Mulvey, David N. Rodowick, Philip Rosen, Mary Ann Doane and Francesco Casetti, among others). See also *What is Cinema?* (new translation by Timothy Barnard, Montreal, Caboose, 2009), “Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics”

2007b) have tried to disentangle the alleged overstatement that defines cinema mainly through indexicality, focusing instead on movement and finding indexical attributes in digital images, it is nonetheless prevalent that, as Doane (2007a: 129) suggested, “one might go so far as to claim that indexicality has become today the primary indicator of cinematic specificity”. Indexicality stands thus today as the place of a crossroads in film theory, a place at which questions related to film aesthetics and even ontological claims get blurred with the suspicion of an excessive, affective investment in its beloved object; where the patient construction of a theoretical discourse gets shattered and revolted by digital anxieties; where the hatred roots of cinematic realism give raise to a renewed fascination for the real. Indexicality, as a theoretical concept, seems thus to be too much indexical, too much bonded to its object and to cinema’s history and theory. A pure excess that would be better put into question. Hence, to quote Tom Gunning’s irreverent claim, asking ‘What’s the Point of an Index?’, is today a question that connects and helps to redefine a rich set of discourses related to film and media history and theory, ideological assumptions, and political investments in the image.

I will thus focus on recent approaches to indexicality made by prominent film theorists that were specially committed to 1970’s film theory, both because of their participation in such debates and trends—Philip Rosen, Mary Ann Doane and Laura Mulvey³—and their intellectual debts and investments with it. Their current positions might be relevant as long as they represent the complexity of a theoretical lineage that departed from ontological questions to embrace poststructuralist epistemologies only to recover classical theory’s central concepts. This is the case of David N. Rodowick, whose theoretical insights on *The Virtual Life of Film* are possibly the best way to start describing these questions, given his interests in referentiality and temporality in cinema in light of digital culture, his renewed interest in ontology and Bazinian aesthetics,

(Morgan, 2006); William Rothman, “Bazin as Cavallian realist” (Rothman, 2007) and *Changed Mummified. Cinema, Historicity, Theory* (Rosen, 2001), to which I’ll come back later.

³ Laura Mulvey and Mary Ann Doane are unavoidable references of the feminist film theory of 1970’s. On the other hand, Philip Rosen was the editor of *Narrative, Apparatus, Ideology* (Rosen, 1986), one of the most important collection of articles (in english) regarding the central topics of the *Grand Theory*, as David Bordwell and Noel Carroll liked to name it (see Bordwell & Carroll, 1996).

and his former and fundamental study on the discursive groundings and decline of 1970's film theory⁴.

2. THE INDEXICAL TIME OF CINEMA

Rodowick's arguments in *The Virtual Life of Film* are committed to answer a central question, one that paraphrases Bazin's fundamental claim: 'What *was* Cinema?' His book aims to explain the fate of cinema in digital culture, and hence to distinguish the differences between digital and analogue technologies in the specific procedures and potentialities of each of the two mediums, as the "set of component properties and conceptual options" (Rodowick, 2007b: 41) that can be grasped in a given medium. Drawing upon Stanley Cavell's concept of 'automatism'⁵, Rodowick suggests that the automatisms proper to film-based media are firstly those of "automated analogical causations", summed up in three distinctive characteristics:

1. Be produced by an or a variety of automated procedures. (The operations of lens, shutter, and photochemical receptivity to light are the instrumental conditions for these automatisms in photography.)
2. Have the quality of *isomorphism*—constancy of form regardless of scale in a counterfactually dependent relation; that is, any change in the record must necessarily reflect a change in the event recorded.
3. In addition, photographs are *analogical* in that representations so produced are *continuous and indivisible*. (49)

This description is anchored in the mechanical processes that might lead to define their media automatisms at large. Furthermore, the photographic act is thus considered a *transcription*, as "fundamentally *documentation*", "isomorphic" spatial records of past time (57). For Rodowick, the isomorphism of the indexical image is ultimately a matter of time, rather than space, relations. Legitimate indices, no matter if they stand for 'dynamical relations', that is, as evidences of real-time changes in the

⁴ See *The Crisis of Political Modernism* (Rodowick, 1994).

⁵ "Automatisms act as variable limits to subjectivity and creating agency. Insofar as they function as potentialities of thought, action, or creation, automatisms circumscribe what subjectivity is or can be and how it is conditioned conceptually, though these conditions are neither inflexible nor invariable. [...] Automatisms circumscribe practice, setting the conditions for creative agency and the artistic process" (Rodowick, 2007b, pp. 42-43).

world—e.g. a weather vane or the rising of mercury in a thermometer—or present traces of a past action following a logic of inferred causation—e.g. photographs or footprints—, hold on to a physical event by a process of causation that is always qualified by time, for there is a fundamental continuity between the physical, spatial trace and the time that it takes to produce it. This is why he states that “counterintuitive as it may be, this means that a photograph is not a representation—it is less concerned with likeness in space than with existences in time” (58). Therefore, and countering 1970’s conception of indexicality as being an instrument for visual deception, the analogical powers of film-based media are to be seen not as representation or spatial mimesis, but of time and duration, attestation and designation.

On the contrary, digital automatisms point to quite another direction. Rodowick asserts that a digital recording is not isomorphic but metamorphic, and thus that its main automatism is “*simulation through calculation*” (127). As long as computers break the continuous chain between inputs and outputs—what is called quantification in the digitization process—they rely on the algorithmic processes that transform the former into the latter. This break of the analogical continuum is, for Rodowick, the key to understanding digital automatisms as the management and manipulation of information through programmed algorithmic processes. This logic also drives digital relations to space, time and representation:

An algorithm is a kind of automatism, then, although, significantly, it may only manipulate information. In this the automatisms of computing are fundamentally distinct from those of film and photography, no matter how well computers simulate the functions of analogical recording at no matter how high a resolution. For the separation of inputs and outputs in digital computing also severs information from the physical world in its duration, or its continuity in time and space. Computers can and will produce ever more convincing homologons, or simulacra of physical world processes, but never analogons, or representations. (129)

This logic of the algorithm leads Rodowick to suggest two important consequences: first, that digital media has no qualitative relation to ‘real’—i.e. physical, eventual—space and time, but only to the time spent in the cycling processes of algorithmic calculations and the spatial memory located in a computer (125). Digital images may have an indexical quality at first sight, as would be the case of digital photographs, but because of their logic of conversion into information, the quantification process,

“the spatial link of physical causality is broken as well as the temporal continuity of the transformation” (117), and therefore space and time are converted into code, an abstract and symbolic structure that “weakens” and “deeply attenuates” their indexical anchoring (cfr.: 119-120). Second, and equally important, this anchoring in ongoing cycles of calculation leads to the underscoring of dynamical processes in a present tense, that is, to the ability to display changes occurring in real time—even if this time may only be computer’s time:

Related to film through the automatism of succession, the electronic image nonetheless differs from film in the temporality of this automatism—the expression of change in the present as opposed to the present witnessing of past durations. (136)

For Rodowick, thence, the lost experience of film as a “passing ontology” (74) is the loss of indexicality as a specific relation to time and duration based in the isomorphic qualities of film-based media with real, physical events of the past. Digitality stands, on the other side, as the culmination and proof of a shifting ontology of time. This ontological underpinning leads Rodowick to suggest that film-based media, and the theories that accompanied their emergence in the first half of the twentieth-century, are not just a period or phase of art or media history, “but rather a mode of experience”, a ‘modern’, and almost lost, mode of experience that dealt with the ways in which we “inhabit duration as the passing of present time” (Rodowick, 2007b: 74). This is why revisiting indexicality is a way of “revivifying a kind of questioning that explores our sensuous contact with images [and a] self-examination of our relation to time, memory and history” (75).

Therefore, Rodowick delineates a panorama grounded on the intersection of three bold claims around indexicality: first, that its main concern is on time, and not on spatial or visual similarity; second, and consequently, that visual resemblance, and even the very concept of representation, is alien to the index. And third, that the activity of the phenomenological subject is crucial to understand the import of the index as it relates to modernity. Although this consideration of indexicality is overtly explicit in Peirce’s writings, the fact that film-based media were, in their formal structure, at least partly indexical, partly iconic, prompted indexicality to be considered as the mechanical grounding of the illu-

sionist power of cinematic visual aspects⁶. But indeed, several attempts have been made to describe the indexical nature of the photographic act as one that designates and attests for the subject—the existence in time of an event or object—but doesn't resemble or mimic its reference. Peirce himself defined the index as being “not the mere resemblance of its Object”, but “the actual modification of it by the Object” (CP §2.248); thus, it is a kind of sign that “assert[s] nothing”, being “imperative, or exclamatory” in mood as the verbal exclamations “‘See there! or ‘look out!’” (CP §2.291). The index just “refer to individuals, single units, single collections of units, or single continua” (CP §2.306). This contrivance in contingent singularities dispossesses the indexical sign of any claim on knowledge or signification, “in so far as it marks the junction between two portions of experience. Thus a tremendous thunderbolt indicates that *something* considerable happened, though we may not know precisely what the event was” (CP §2.285). Indexicality, as Barthes (1981: 80) wrote, is seen as “an emanation of the referent”, the thing to which “the referent adheres” (1981: 6) in all its blindness and muteness. Therefore, indexicality excludes language as a means of representation, and strives to focus our attention to a given event, the existence of *something* of which the index doesn't offer any knowledge.

North American art theorist Rosalind Krauss, in the two-part article from 1977 ‘Notes on the Index’, draw upon indexicality in this way to theorize recent trends in dance, performance and photography. Krauss (1977b: 60) defined the indexical condition of photography as “mute presence of an uncoded event”:

It is the order of the natural world that imprints itself on the photographic emulsion and subsequently on the photographic print. This quality of transfer or trace gives to the photograph its documentary status, its undeniable veracity. But at the same time this veracity is beyond the reach of those possible internal adjustments which are the necessary property of language. The connective tissue binding the objects contained by the photograph is that of the world itself, rather than that of a cultural system.

More important though, Krauss signaled the double genealogy of the indexical sign as it was understood by Peirce. Although indices had commonly been associated, in photography and film theory, with traces left

⁶ As Peirce noted, you cannot find a pure indexical sign—neither iconic or symbolic. Indices, icons and symbols are conceptual differentiations that ultimately define, as Willemsen (2010: 102) points out, “the three dimensions present in any given sign (but present in differing hierarchies of prominence)”.

by a past encounter with a given material, she stressed that indexicality pertains also to shifters and deictic modes of communication.⁷ Peirce (*CP* §2.306) pointed out that “psychologically, the action of indices depends upon association by contiguity”, being “more or less detailed directions for what the hearer is to do in order to place himself in direct experiential or other connection with the thing meant” (*CP* §2.288). Indices enact “dynamical connections”, “both with the individual object, on the one hand, *and with the senses or memory of the person for whom it serves as a sign*, on the other hand...” (*CP* §2.305, my emphasis). Moreover, indices “direct the attention to their objects by *blind compulsion*”, being primarily “anything which focuses the attention [...], anything which startles us” (*CP* §2.285), and thus shifting the attention from material causation to subject effects:

A weathercock is an index of the direction of the wind; because in the first place it really takes the self-same direction as the wind, so that there is a real connection between them, and in the second place we are so constituted that when we see a weathercock pointing in a certain direction it draws our attention to that direction, and when we see the weathercock veering with the wind, *we are forced by the law of mind to think that direction is connected with the wind*. (*CP* §2.286, my emphasis)

Thus, it was not just objects connected to some present event, such as a sundial, a barometer, or a weathercock, what could be legitimately considered indices, but also human actions like a pointing finger or pronouns and utterances such as ‘I’, ‘You’, ‘Here’, ‘That’ or ‘Hi!’, “for they call upon the hearer to use his powers of observation, and so establish a real connection between his mind and the object” (*CP* §2.287).⁸ Thus,

⁷ As Krauss (1977a: 69) points out, “The shifter is [Roman] Jakobson’s term for that category of linguistic sign which is “filled with signification” only because it is “empty”. The word ‘this’ is such a sign, waiting each time it is invoked for its referent to be supplied. “This chair,” “this table,” or “this ...” and we point to something lying on the desk. “Not that, this,” we say. The personal pronouns ‘I’ and ‘you’ are also shifters. As we speak to one another, both of us using ‘I’ and ‘you’, the referents of those words keep changing places across the space of our conversation. I am the referent of ‘I’ only when I am the one who is speaking. When it is your turn, it belongs to you”.

⁸ Peirce offered a vast repertoire of examples of deictic and dynamic indices: “Let us examine some examples of indices. I see a man with a rolling gait. This is a probable indication that he is a sailor. [...] A sundial or a clock indicates the time of day [...] A low barometer with a moist air is an index of rain; that is we suppose that the forces of nature establish a probable connection between the low barometer with moist air and coming rain. [...] The pole star is an

Krauss stressed the performative dimension of indexicality, pointing out that both the index as trace and the index as deixis, as Doane suggests, (2007b: 3) “involve the sheer affirmation of an existence, the emptiness of a ‘meaningless meaning’”.

Holding to this double characterization of the index, Krauss opened the path for an interest in subject relations to images and events, rather than material connections between signs and the physical world. This allegedly lack of meaning “beyond the reach of [...] language” implied, for Krauss, a force that “resides in those modes of identification which are associated with the Imaginary”.⁹ The index was, thus, “sub- or pre-symbolic, ceding the language of art back to the imposition of things” (R. Krauss, 1977a: 75). Drawing upon Jacques Lacan’s characterization of the Symbolic and the Imaginary in ‘The Mirror Stage’, Krauss signaled the very ways in which the index might enter into questions of identification, attachment, and psychic investment, defining a theoretical scope in which the stress on subject processes pointed not to an ontology, but to a pragmatics of the index. Following Krauss, Philippe Dubois (1986: 44–51), claimed that the indexical approach to film-based media might precisely be seen as a kind of return to referentiality by other means than those of iconic illusionism proper to 1970’s film theory. Stripped from iconicity, the index is meaningless; a sheer attestment of a past or present singularity that claims nothing but the existence of the latter.¹⁰

index, or pointing finger, to show us which way is north. [...] The demonstrative pronouns, “this” and “that,” are indices. For they call upon the hearer to use his powers of observation, and so establish a real connection between his mind and the object; and if the demonstrative pronoun does that—without which its meaning is not understood—it goes to establish such a connection; and so is an index. The relative pronouns, who and which, demand observational activity in much the same way, only with them the observation has to be directed to the words that have gone before” (CP §2.285–2.287).

⁹ This suggestion is extremely challenging, given the well-known interest in 1970s film theory to connect the illusionism of cinema and Lacan’s Imaginary, and the contemporary uses of indexicality to counter illusionism. Indeed, Krauss didn’t develop further this argument and, being widely cited, none of her most prominent commentators have stressed this relation. In fact, this is one way of posing the radical ambivalence of indexicality—oscillating between emancipation and totalitarianism—that I am willing to explore in this thesis.

¹⁰ Dubois brilliantly explains this paradox when asking this question regarding Barthes’s rhetorical strategy in *Camera Lucida* (2009): “¿Y no es acaso por esta razón que Barthes no nos muestra la foto de su madre niña en el Jardín d’Hiver, foto que motiva toda *La Chambre Claire*, pero que, para nosotros, lectores anónimos, no tendría literalmente ningún *sentido*? (Dubois, 1986: 50).

In *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Philip Rosen (2001) discussed Bazinian aesthetics of the indexical trace from the standpoint of this same thesis, that is, that the focus must be displaced from relations between registered reality and material conditions of production—the technological underpinnings of film-based media—to a process driven by the activity of the subject. In other words, for Rosen (2001: 9), “the processes by which human subjectivity approaches the objective constitutes the basis of [Bazin’s] position”. Bazin’s realism should be comprehended as a “subjective striving, a subjective investment in the image precisely as ‘objectivity’” (14). Thus, indexicality does not fully take its referential powers due to an objective status of the sign—in a current that might lead us back to Rodowick’s ontological, media-specificity arguments—; on the contrary, “it is precisely the activity and desire of the subject—“our *obsession* with realism”—that makes indexicality the crucial aspect of the cinematic image for Bazin” (18). Rosen understands the bazinian claim on cinema as being able to satisfy “our obsession with realism” (Bazin, 1960: 9) precisely from this subject investment, for the indexical trace of photography and cinema is able to provide, following Bazin, a fantasy of presence and preservation against death.¹¹ Hence, it is not that material relations may seem indifferent to indexicality, but that its mode of existential connection between signifier and signified is just the trigger to a much more complex, subject-driven relation to the image “borne from his or her knowledge of the image’s method of production” (Balsom, 2010), in which the forces at stake are related to the possibility of gaining a “special credibility” by the automatically produced image:

The bazinian question [is] which aspects [...] are basic or dominant *for the phenomenological cinematic subject*. His answer is indexicality, that sign function that gives the photographic image its new level of credibility in relation to subjective obsession. Since an indexical sign is such by some existential connexion between a specific referent and the signifier, the latter will always provide the subject with irrefutable testimony as to the real existence of the referent. (Rosen, 2001: 18)

¹¹ “The religion of ancient Egypt, aimed against death, saw survival as depending on the continued existence of the corporeal body. Thus, by providing a defense against the passage of time it satisfied a basic psychological need in man, for death is but the victory of time. To preserve, artificially, his bodily appearance is to snatch it from the flow of time, to stow it away neatly, so to speak, in the hold of life” (Bazin, 1960: 5-6).

Therefore, as Thomas Elsaesser (2011: 11) notes, today “cinema is amenable to a critique in terms of belief and trust more than in terms of truth and falsehood or of reality and its simulacrum/manipulation”. The indexical anchoring of film-based media may thus be better interpreted as the mainstay in which a historically and technologically determined ‘regime of belief’ is actually established in modern societies. A regime of belief that could be nowadays considered, in the dawning of film-based media, alongside nostalgia, fetishistic compulsion, and the enaction of a structure of disavowal (Balsom, 2010: 140). Hence, what may seem proper to photography and cinema is thus a specific articulation of *acheiropoiesis*, that is, the miraculous image “made without hand” that stands, in Christian iconographical tradition, as the very image of trust—and the ultimate reason and justification of our belief in images—; a phenomenology of the image as trace to which Bazin himself calls to attention throughout his ‘Ontology’ article as an example of the long history of the interwoven of indexicality, belief and subject desire.¹²

For cinema, thence, this specific modality of *acheiropoiesis* is, as it has been already noted, determined by its special relation to time. As Jean-Michel Frodon explains, if cinema was a powerful response to this obsession and “fundamental need” of human consciousness, it was precisely because it succeeded in the “defense against the passage of time”,¹³ providing “artifacts of representation that carry an imprint of the world *in its four dimensions*, that of time being undoubtedly the most decisive, and the one that escaped the techniques of transfer in prior centuries” (Frodon, 2011: 81). Indeed, Bazin’s famous definition of cinema as “change mummified” points definitely to this direction, further developed in his 1951 article ‘Theater and Cinema’ (Bazin, 1967: 97), when

¹² Bazin explicitly draws upon the most remarkable christian example of *acheiropoiesis* in an explanatory footnote regarding the “advantage” of photographic images in virtue of a “transference of reality from the thing to its reproduction”: “Here one should really examine the psychology of relics and souvenirs which likewise enjoy the advantages of a transfer of reality stemming from the ‘mummy-complex.’ Let us merely note in passing that the Holy Shroud of Turin combines the features alike of relic and photograph” (Bazin, 1960: 8). See also chapter 3, in which I recover the Holy Shroud in the context of 1970’s film theory.

¹³ Hugh Gray’s standard translation of the Ontology article is not that precise, as he calls this affection “a basic psychological need in man”. On the contrary, Bazin (*Qu’est ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1990: 9) effectively wrote “un besoin fondamental de la psychologie humaine”, that is, “a fundamental need”.

he claims that cinema “does something strangely paradoxical. It makes a molding of the object as it exists in time and, furthermore, makes an imprint of the duration of the object”. Thus, the indexical attributes of film-based media relates to the ancient techniques of the imprint, moulding an casting; in its acheiropoetical dimension, as Hans Belting (2007: 266) noted, it could be said that it pertains to the modern articulation of a paradigm of the imprint: “Photography was once the vera-icon of Modernity”.¹⁴

Such consideration of the index as trace points to its character as a record of an event, precisely in all its singularity, unpredictability and contingency. If the index is “hollowed-out” of content, as Doane (2007a: 133) suggests, a system must be built in order to make it legible and useful.¹⁵ This is the historical purpose of the archive, understood as “the means by which historical knowledge and forms of remembrance are accumulated, stored and recovered” (Merewether, 2006: 10). Indexicality is thus determined not solely by contingency and subject investment, but also with the structuring and articulation of that contingency and the meaning effects produced in a given practice. This process of structuring through archival technologies points, as Michel Foucault (1970) noted, to the ways in which the archive shapes and models what is to be considered a trace or document and in what terms our relations to time, past and historical meaning are constructed. Therefore, if photography and cinema played a determining role in the ways in which inscription and storage, registration and legibility, contingency and archivization were conceived during the second half of the nineteenth and the beginnings of the twentieth-century, “indexicality and the materiality of the imprint [are conceived] in ways that do not confine them to the special case of photography” or cinema (Elsaesser, 2011: 5). On the contrary, they were just a part of a vast epistemological shift that, running since the endings

¹⁴ See also Ginzburg (1989) and Didi-Huberman (2008).

¹⁵ This is precisely the structuring function of the “concrete detail” in the realist novel as described in Barthes’ famous essay on “The Reality Effect” (1986: 146): “The irreducible residues of functional analysis have this in common: they denote what is ordinarily called “concrete reality” (insignificant gestures, transitory attitudes, insignificant objects, redundant words). The pure and simple “representation” of the “real”, the naked relation of “what is” (or has been) thus appears as a resistance to meaning; this resistance confirms the great mythic opposition of the true-to-life (the lifelike) and the intelligible; it suffices to recall that, in the ideology of our time, obsessive reference to the “concrete” (in what is rhetorically demanded of the human sciences, of literature, of behavior) is always brandished like a weapon against meaning”.

of the seventeenth century, exploded in all its richness and complexity in Modernity.

The task of thinking indexicality in this non-reductive manner was the purpose of Mary Ann Doane in her 2002 essay, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Throughout its pages, the concept of indexicality is considered not just in the field of semiotics, photography or cinema, but also in psychoanalysis, physiology, or statistics, a whole new set of modern sciences that raised around the end of the nineteenth century.¹⁶ Through its use in these discourses, indexicality serves Doane as a central concept to understand the changing and confusing experience of time as it was felt and theorized by the modern subject, that is, the dialectical de-articulation between continuity and discontinuity that, as an internal paradox, structured the debates around the representability of time (cfr. Doane, 2002: 8-9).¹⁷ For Doane, this imbalance is primarily a question of legibility, for the more is time represent-

¹⁶ Indexicality is also of special importance in many other related fields of the epoch, such as pre-Freud Psychology—from Richard Semon concept of the *engramm* to Charcot's articulation of hysteria—, literature or Art History—Warburg's influential concept of the *pathosformeln* is particularly indebted to indexicality. Doane, thus, choses exemplary discourses among many others that would have successfully done the case. This is just another reason to highlight its importance.

¹⁷ Temporality is, according to Doane, a central conundrum of epistemological debates on modernity and the most decisive aspect of indexicality. In the nineteenth Century, explains Doane, time was torn to two complementary, yet paradoxically related conceptions. On the one hand, a specifically modern consideration of time, one that appeared as the logical consequence of industrialized societies and capitalist modes of rationalization, labor and production. This 'modern time' was discontinuous and linear, and hence standardized, planned, measurable and subject to optimization, epitomized in the introduction of the standard Greenwich Mean Time and the massive use of pocket watches; in Taylorism and, most remarkably, in the whole field of time and motion studies that, developed by Taylor's associate Frank. B. Gilbreth, were committed to control, make visible and finally convert time into an abstract yet tangible commodity, subjected to exchange value. On the other hand, the century saw a reaction to what Walter Benjamin (O I.2: 303-318) called the "homogeneous and empty time" of progress, the complementary emergence of concerns related to the possibility of a continuous, intensive temporality, visible in the work of philosophers such as Henry Bergson or Peirce himself. Further discussions on image, indexicality and temporality in this chapter may miss the contributions of Gilles Deleuze (1984), whose first section of *Cinema 1* is dedicated to this topic through a discussion with Bergson's concepts of time and the instant. It is a matter of space and theoretical framework that his insights, nonetheless recovered in Doane's thesis, are consciously out of this chapter.

ed as a continuum, the more representation fails the criteria of legibility; and on the contrary, the more is time chopped up into discrete units—and thus betrayed as an indivisible continuum—the more representation renders itself legible.

These tensions are openly present in the oscillation between graphic inscription and cronophotography in the work of Etienne Jules-Marey, the former providing a continuous and rather ghostly record of time while the later being more figurative and intelligible yet pierced by gaps and blank, discontinuous spaces. But it is also the same problematic that Freud saw in relation to time and memory, being time as continua an effect for and of consciousness, and thus opaque and illegible, while legible memories were placed in an unconscious realm marked by an essential discontinuity, where time was stripped but figures could be readable. Hence, both in the work of Marey and Freud, the indexical trace play a prominent role, being a conflictive technical determination to inscribe and store movement or a metaphor for psychic processes that dealt with the management and storage of stimuli, memories and symptomatic formations,¹⁸ respectively.

The index is also studied to understand the representability of the present time as an “object of fascination and impossible limit within modernity” (27) in physiology and in proper Peircian semiotics. Doane (cfr. : 76) explains to what extent the phenomena of the indexical ‘afterimage’ was a physiological discovery that posed a threat to the linear divisibility of progressive and rationalized time, as the impressions shortly retained by the retina merged with succeeding impressions and made a pure present perceptually inaccessible. Thus, afterimages were seen as the evidence of an impure, “perverse” temporality that challenged the possibility to conceive a pure present perception of our senses. Similarly, this same concern is established around the Peircian concept of the index as an imprint of time. Peirce conceived time as an indivisible continuum and, thus, considered that “any point of time or point of space is nothing but the ideal limit towards which we approach, but which can never reach in dividing time or space” (Peirce, cit. in Doane, 2002: 90). Hence, the singularity of the index made it “the form of sign that come closest to this ideal limit” (91), a logical and phenomenological impossibility that, grounded in

¹⁸ One of Freud’s more remarkable metaphors of the psychic structure and dynamics of the conscious and the unconscious is the ‘Mystic Writing Pad’. As Elsaesser has recently noted, the *Wunderblock* should be considered as an attempt to “tackle the problem of inscription/recording and of storage/retrieval, two essential aspects of memory” (Elsaesser, 2009). See also chapter 6.

a temporal pragmatics of discontinuity, approaches asymptotically the continuum of time.

Nonetheless, the epistemological richness of the indexical trace in the work of Peirce—in a manner that would lead to a more general consideration of indexicality in modernity—is staged through its ambivalent position regarding the dialectics of continuity and discontinuity. Doane draws upon Peirce's concept of temporality to highlight that, whilst he considered time as an essential and indivisible continuum, he also “succumbs to that lure of the present instant, of chance, of contingency that is so characteristic of much nineteenth-century thinking” (100). In a manner that relates his work to Walter Benjamin's concept of history¹⁹, Peirce considered chance as a positive and necessary historical agent, the condition of possibility of indeterminacy and freedom, and thus of the emergence of the new, a central promise of modernity. But paradoxically, chance as emergence couldn't escape to a logic of discontinuity, for it was precisely the possibility of a break what supported chance. For Peirce, as for Benjamin, the solution of this contradiction resided in the present instant, for it was the *here-and-now* what effectively broke the chain of continuity of time as a point of ignition of history: “time is a continuum except at the moment of the actual present” (99). Indexicality, thus, stands for “that lasting imprint or impression left by chance” (100), the anchoring in space and time to a given singularity and the trace of the presentness of time, that is, the best and paradigmatic form of its representation. The paradox thus resides in this double lineage of the index, both subjected conceptually to the discontinuous, homogeneous and empty time of industrialized societies—that impossible limit—, and yet the very possibility to conceive chance and contingency as redemptive forces that would open the world up for the advent of the new and against the normalized time of capitalism. In this context, the emergence of indexical means of representation, such as photography and cinema, is seen by Doane as a cathexis of modern anxieties around, and paradoxes of, temporality. Such technologies embodied the desires to grasp, analyze, isolate and represent the present instant, for they were committed to presentness and

¹⁹ This is the messianic time for Benjamin as described in his XIVth *Theses on the Concept of History*: “History is the object of a construction whose place is formed not in homogeneous and empty time, but in that which is fulfilled by the here-and-now (*Jetztzeit*). [...]” (O I.2: 303-318) (Trans. Eng. Harry Thorn, in *Illuminations. Essays and Reflections*. New York, Schocken Books, 2007, p. 261).

chance no less than attested the radical impossibility of their promise, their essential failure:²⁰

But is finally in the new representational technologies of vision—photography, the cinema—that one witnesses the insistency of the impossible desire to represent—to archive—the present. And if a perception of radical finitude is a condition for archival desire, the longing to grasp the present in representation finds its basis in an image of a body whose visual powers are defective, lacking, riven by delay—a body which cannot “see” which is so crucial to modernity. (Doane, 2002: 102)

Indeed, instantaneous photography succeeds in disentangling the blurred and overlapped instants in human vision—as is theorized with recourse to the phenomena of the afterimage—, but at the cost of becoming inevitably past. On the other hand, cinema assures the visual experience of presence, the barthesian *being-there* of the thing represented, but also at the cost of an inevitable intrusion of historicity, as blocks of duration are stored and time becomes achievable and reproducible. As Doane (104) points out, indexical media “produce the sense of a present moment laden with historicity, at the same time that they encourage a belief in an access to pure presence, instantaneity”. Indexicality, thus, may not be considered as a pure material manifestation of an indivisible continuum, as Rodowick suggests, but rather as the dialectical articulation of an archived block of time that is made possible thanks to the cut, to discontinuity. Indeed, the interweaving of past and present in cinema may be, as Rodowick suggests, its fundamental contribution to a passing ontology of time, but only at the cost of considering it as a flawed consequence of its commitment with contingency and the present instant. In fact, it is by considering the present as a kind of limit of representation, that is, on the light of the enduring demand and desire to access a pure present time, that Doane can suggest the essential continuity of the modern and post-modern experience with no regard of the changing conditions of media technologies:

The problem becomes how to theorize the instant, how to think the possibility of its representation. How can one maintain the accessibility of the present—as the pure point of departure so crucial to modernity—in the face of its seemingly inevitable contamination by the past? In this respect,

²⁰ As Paul de Man (cit doane p. 102) noted, the baudelaireian claim for modernity as the “representation of the present” is in itself an oxymoron, but the one that stands in its very basis. This claim is precisely what cinema and photography seem to stem for.

there is no radical rupture between modernity and what is called postmodernity. The fascination with an impossible instantaneity is still with us, perhaps even more insistently, corroborated by a continuing chain of new technologies of representation. (Doane, 2002: 105-106)²¹

Indexicality is thus a core concept of a modern epistemology of time obsessed with the storage, preservation and the management of contingency. Cinema and photography, in this respect, are committed to a narrativization of chance and a historization of the present, precisely because narration and archive are their formal procedures to structure the index. But this program is, as it were, marked with the essential meaninglessness of the indexical trace, as it is precisely via the logics of the archive or the narrative that the index can gain legibility and meaning.²² This problematics is indeed central to the work of prominent cultural theorists of the first half of the twentieth-century, such as Walter Benjamin and Siegfried Kracauer. For both of them, the indexical trace of modern media performs a promise of redemption that assures the possibility of escaping from the systematicity of the empty and homogeneous time of capitalism, but also poses the threat of an alienated experience whose meaning is lacking, hollowed-out of content.²³ Indeed, indexical media may entail the latent menace of hypertrophy and uncontrollable succession of minute details, the eventual lack of signification driven by a technology of representation anchored in what Gilles Deleuze (1986) named

²¹ Indeed, many cultural theorists, from Virilio to Baudrillard and Jameson, have argued that postmodern societies and digital media collapses even more our relations to historical time in a frenzy movement towards a 'Real Time'. Questions around the temporality of the digital index will be addressed in Section III.

²² Moreover, as Rosen (2001: 167) argues, mass dissemination of images, which is central to Benjamin's insights on reproducibility, can also be considered as functions of indexicality, as is precisely the indexical attributes of printing and copying what assures reproduction. The dialectics of imprint and reproduction, in their material and historical signification, are also explored by Didi-Huberman (2008). What is at stake with this example is thus the interrelation between a given technique of imprint and the ways in which it is structured to assure meaning.

²³ In his 1929 essay "Photography", Kracauer confronts psychic memory—understood as a dynamic archive of meaningful experiences, and related to "truth"—with the photographic archive, whose indiscriminate archivization of random and meaningless moments is not considered as a way to preserve and give pace to contingency. On the contrary: "El archivo fotográfico reúne en forma de copia los últimos elementos de la naturaleza alienada de significado" (Kracauer, 2006). Chapter 6 deals with this very same way of thinking subject experience, memory and technical media, in the work of Walter Benjamin.

the “any-instant-whatever”. As Doane (2002: 163) suggests, the cinematic image is surely a record of time, but an imprint of a particular moment that, paradoxically, “does not speak its own relation to time”—whose historical anchoring remains indeterminable. Thence, the submission to an outer structure is necessary to make the contingent bearable, readable; it acts as a *cordon sanitaire* against the threat of pure contingency and lack of meaning, against its illegibility and potential outrage in a multiplication of private, unstandardized temporalities.²⁴ As Rosen (2001: 172) put it, “the film must convert [indexical] document into diegesis” as a “means for managing the spectatorial investment in the indexical image and, through it, configurations of the real” (174). Moreover, the political insights of Rosen—and in a similar fashion, of Doane—point to the complex connexions between the “insignificant detail” of the index and the ideological underpinnings of narrative and archival constructions:

Insofar as cinema submits the gaze of the subject to a more shared, public time, a more collective temporality, then to that extent cinema becomes a participant in the defanging of the antisocial potential represented by a certain experience of the detail in photographic indexicality. (Rosen, 2001: 174)

As Doane (cfr. 2002: 11) concludes, the rationalization of time characterizing modern capitalist societies is bonded to a structuring of contingency through different media and means of representation. This construction attempted to articulate contingency as both out of the structure, as a promise towards the new, and structurally necessary to the ideology of capitalism “to make tolerant an incessant rationalization”. In this respect, cinema “had a stake in not allowing the [contingent] event to fall outside the domain of structure. [...] It would be more accurate to say that the [cinematic] event comes to harbor contingency within its very structure” (Doane, 2002: 171).

Current accounts on indexicality are hence committed to determine the ways in which the index is articulated in a given structure or dispositif. This means that indexicality is not anymore the warrant of a truth-claim that permits the deployment of a narrative diegesis as ‘realist’—the allegedly ideological form of structuring contingency—, but the place from which to postulate what Doane (2007b: 4) suggests to call a ‘poli-

²⁴ This is Barthes’ (2009) claim in *Camera Lucida* and the reason for his predilection of photography over cinema.

tics of the index', that is, the theoretical project of "extricating indexicality from the problematic terrain of realism":²⁵

While realism claims to build a mimetic copy, an illusion of an inhabitable world, the index only purports to point, to connect, to touch, to make language and representation adhere to the world as tangent—to reference a real without realism. (Doane, 2007b: 4)

Stripped from truth-claims, indexicality serves to question the very ways in which the epistemological promise of the referential image is troubled and takes shape in photography, cinema, and even new media. The indexical image thus stresses performativity and trace, empathy and embodiment, subject processes and materiality, and not the myth, illusion and ideology of realism from which it was understood in 1970s film theory.²⁶ This is the paradigmatic case of Laura Mulvey's 2006 account on film's indexicality in relation to new media dispositifs, *Death 24x a second*. For Mulvey, the task of thinking indexicality today is a question of reading the material traces left behind in the very surface of film. Drawing on psychoanalytic theory, she stresses the parallelism between cinematic indices and "the memory left in the unconscious by an incident lost to consciousness", given that "both have the attributes of the indexical sign, the mark of trauma or the mark of light, and both need to be deciphered retrospectively across delayed time" (Mulvey, 2006: 9).²⁷ Whilst Mulvey reminds us that old aesthetic distinctions and polarities pertaining to 1970's film theory should be put into question through an examination of the indexical attributes of film, she also remarks, in a crucial argument, that the very possibility of deciphering through a "delayed time" has been brought by digital technologies:

... cinema's aesthetic polarities, debated throughout its critical history, seem to become less important in their differences and more important in

²⁵ This is, thus, the project that I have confronted in this thesis: a problem that could be read as an answer to Doane's claim (but also, a tribute to her work).

²⁶ See Didi-Huberman (2003), Margulies (2003), Peucker (2007), and the issue of *Differences* devoted to indexicality (Doane, 2007b).

²⁷ It might be interesting to highlight that, throughout this claim, one can feel the reverberation of Christian Metz's critical program in *The Imaginary Signifier*, and precisely because of the alleged differences between these two moments of film theory: "Reduced to its most fundamental approach, any psychoanalytic reflection might be defined in lacanian terms as an attempt to disengage the cinema-object from the imaginary and to win it for the symbolic, in the hope of extending the latter by a new province: an enterprise of displacement, a territorial enterprise, a symbolizing advance" (Metz, 1975: 14).

their dialectical relations with each other. Rather than diverging into an either/or, for instance, specificity of the filmstrip versus illusion of movement, fiction versus document, grounding in reality versus potential for fantasy, these aspects of the celluloid-based medium move closer together. Passing time, in and of itself, shifts perception of relations and aesthetic patterns and *these shifts are, in turn, accentuated by the new horizons formed by the new technologies*. As a result, a new kind of ontology may emerge, in which ambivalence, impurity and uncertainty displace the traditional oppositions. Above all, *it is essential to emphasize that these shifts in theory and criticism are the result of a displaced perspective and deferred action*. (Mulvey, 2006: 12, my emphasis)

This displaced perspective and deferred action is precisely what the digital, as a new dispositif that structures and renders the indexical trace legible, brings into play. What the indexical examination of film may pose to the theory and historiography of cinema is made possible as an effect of “refraction through new technologies” (12). For Mulvey, thence, indexicality is not so much the *already there but hidden* keyword that helps discover a medium in all its ambivalence and uncertainty regarding reality, but an aesthetic node born at the crossroads of two different technologies. When Mulvey draws upon the old freudian concept of ‘differed action’ (*Nachträglichkeit*),²⁸ she tacitly admits that the renewed interest in the index is not just a final acknowledgment of the film qualities in the face of digital virtuality and immateriality, but a knowledge effect of the old made possible in light of the new. Also for Elsaesser (2004: 90-91), *Nachträglichkeit* may help to understand this “sort of constitutive inversion of cause and effect” in media histories, such as the concept of “black-and-white” as an “‘effect’ of the introduction of colour”. It is thus “a dialectical relationship between the old and the new media”, a dialectics that explicitly departs from the linearity and progression of historical time to define temporality in its psychic determinations. Indeed, as Laplanche and Pontalis (2004: 280) argued, the concept of deferred action draws attention to the later re-arrangement or re-transcription of memory traces. And as Susannah Radstone (2007: 78) points out, “the significance of the concept of *Nachträglichkeit* derives from the notion that it is later unconscious revisions or rearrangements that confer new

²⁸ ‘Deferred action’ is one of the possible english translations of *Nachträglichkeit* (being the other afterwardness). This concept was developed by Sigmund Freud in several writings in the 1890s as a psychic temporal model to understand retroactive attribution of sexual or traumatic meaning to earlier events. See Laplanche & Pontalis (2004: 280-283).

meanings and understandings of ‘memory traces’”, so that the first event emerges as signifying only in light of the second.²⁹ The temporality and epistemological value of the deferred action is thus inextricably bound to that of indexicality, as long as it properly describes the dynamics of legibility and storage, oblivion and memory, past and present, lack of meaning and energetic resignification of (memory) traces—i.e. psychic indices. But, on the other hand, it also draws attention to the complex interplay of old and new media, rendering difficult to maintain a theoretical position in which the digital may stand abruptly against the indexical determinations of film-based media.

Indeed, the indexical attributes of cinema are brought into the foreground with the assistance of technical operations pertaining to the digital, such as the ability to arrest, repeat, skip, decelerate, reverse or isolate fragments of films; operations that traditionally remained inaccessible to cinema spectators.³⁰ These operations, claims Mulvey, counter and transgress the very logic of construction of narrative, classical cinema, which was determined by the homogeneous, irreversible and linear time of projection and subjected to narrative time—and, even more dramatically, by the absolute lack of control of spectators regarding the cinematic event. Thus, through the new agencies of the “possessive spectator”, Mulvey reenacts a countercinematic aesthetic program that pertains, with great fidelity, to that of the cinematic apparatus theorists and structural/materialist filmmakers of the 1970’s; an aesthetic claim that, thirty years after, also reconsiders her former insights into stillness, narration, critical dis-

²⁹ Radstone (2007: 78) goes on noting that “For Laplanche and Pontalis, *Nachträglichkeit* is best illustrated in the way the psyche finds relations between two ‘events’, so that a second ‘event’—an event of perhaps only superficial sexual content—comes to carry a sexual charge through its unconscious association with a first event that only emerges *as* sexual in light of the child’s later development”. One might replace ‘sexual’ with ‘indexical’ with no apparent loss of subject desire. On the other hand, the usefulness of this model has also been proven decisive in the work of Hal Foster, who, in his notorious work *The Return of the Real* (Foster, 1996), draws upon deferred action in order to explain the complex relations between postmodernism and avant-garde in the art world.

³⁰ Digital, but also prior to digital. The ability to arrest, accelerate, or reverse time is shared with video technologies. Anyway, Mulvey’s arguments circle around the possibility of a non-linear access to film, which is specific to digital and film-based media—hence the easy connections between experimental film strategies and spectatorship in digital culture.

tance and feminism.³¹ From this standpoint, the lure of indexicality is almost reduced to that of stillness and arrest, as procedures that successfully “alter the traditionally linear structure of narrative, fragmenting its continuities” (Mulvey, 2006: 26). Considered under the lens of critical detachment, gaining distance—over narrative illusion—entails a loss of distance—on the material index. Stillness underscores film time, that of the indexical, actual inscription of events, against the dominance of narrative time, but only at the cost of some other kind of fetishistic absorption:

the time of the film’s original moment of registration can suddenly burst through its narrative time. Even in a Hollywood movie, beyond the story is the reality of the image: the set, the stars, the extras take on the immediacy and presence of a document and the fascination of time fossilized overwhelms the fascination of narrative progression. The now-ness of the story time gives way to the then-ness of the time when the movie was made and its images take on social, cultural or historical significance, reaching out into its surrounding world. (Mulvey, 2006: 31)

Ultimately, it is through digital operations that “the time of the index displaces the time of the fiction” (173), making irrelevant former oppositions between narrative and avant-garde film, materialism and illusion, documentary and fiction film. But, as Mulvey aptly notes, these technical operations made possible and widely accessible in digital culture are just “anachronisms”, a virtual reenactment that “evokes the ghostly presence of the individual celluloid frame” (26), a signifying effect pertaining to the temporality of the deferred action. The digital, against Mulvey’s own

³¹ It is notorious that, in her pathbreaking article *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Mulvey (1975) saw a possibility of transgression of patriarchal structures in cinema in the almost frozen close-ups of Marlene Dietrich, in the fetishistic underpinnings of Von Sternberg, and in freeing the image from narrative time to its material time: “Nevertheless, as this article has argued, the structure of looking in narrative fiction film contains a contradiction in its own premises: the female image as a castration threat constantly endangers the unity of the diegesis and bursts through the world of illusion as an intrusive, static, one-dimensional fetish. [...] This complex interaction of looks is specific to film. The first blow against the monolithic accumulation of traditional film conventions (already undertaken by radical film-makers) is to free the look of the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics, passionate detachment. There is no doubt that this destroys the satisfaction, pleasure and privilege of the ‘invisible guest’, and highlights how film has depended on voyeuristic active/passive mechanisms. Women, whose image has continually been stolen and used for this end, cannot view the decline of the traditional film form with anything much more than sentimental regret”.

characterization as an “abstract information system” that “broke the material connection between object and image” (19) that defined film-based media, is on the contrary the very condition of possibility to think indexicality.

3. INDEXICALITY IN THE DISCOURSE OF DIGITAL MEDIA

Nonetheless, indexicality remains a concept too much attached to film culture. Whenever it has been explicitly questioned within the proper field of new media or digital culture, it has usually been explained within the framework of film theory, that is, in relations to still or moving images. But even in such a way, some attempts have been made in order to think indexicality as a possible characteristic of the digital. Indeed, Philip Rosen argues in the final chapter of *Change Mummified*, that the devaluation of the indexical anchoring in digital media might not be considered as an irretrievable loss. On the contrary, “the digital has means of incorporating the indexical” (2001: 309), and at least through three distinct aspects. First, he considers the information value and the social uses of digital images of surveillance and military spy satellites, to conclude that “the digital does not necessarily exclude something that seems very much like the profilmic event of indexicality” (Rosen, 2001: 307). Hence, even if the digital might refer to a pure symbolic code, which takes shape, according to Rodowick, in formal strategies of simulation, one cannot deny the efficacy of such images as gathering information of the ‘real’ world, assuming the existence of a kind of ‘pro-digital event’. From this pragmatic standpoint, he argues, “the seemingly oxymoron “digital indexicality” becomes necessary for understanding the history of digitalization” (307). Second, he claims that the “anthropological efficacy” of digital photographs in the public sphere rests upon those same aspects that were allegedly unique to analogue photography, i.e. the indexical fantasy of referentiality as connected to presentness and memories, truth and historical archivization (308). Both thus pertain to a similar regime of belief, in which it is the subject investment on the image what gives indexicality its anthropological value. Last, he points out that the very powers of digital simulation—what Rosen calls ‘digital mimicry’—might serve, as Mulvey notoriously develops, to incorporate the indexicality of former media in a way that, although it materially breaks the continuity of sign and filmic referent, serve equally to think in terms of their indexical value.

Rosen's account on digital indexicality rests on the type of indexical relation that has been underscored in film-based media—that of the image's linkages with a real event outside representation and the subject relations it carries. This would also be the case of Thomas Kessler's (2009: 193) interrogation of digital indexicality in order to ask whether is it correct or not to deny them the possibility of asserting any "claim on the real". Putting aside his conclusions—aligned with Rosen's arguments on digital indexicality³²—it is worth noting that Kessler stresses the necessity of thinking indexicality within the scope of modern media dispositifs, considered "as the interrelation between the different affordances of a material technology, the positions it provides for the viewer or the user, and the textual forms it produces" (2009: 194). If, following Kessler and Rosen, indexicality is to be considered a specific relation to mediated objects that can be interrogated in terms of its trueness; if it deals with media dispositifs as being able to enact true, or effective, connections between events, objects and subjects, then a whole set of digitally mediated experiences that deal not, or not prominently, with film-like images can be investigated through the light of indexicality.

New media theorist Braxton Soderman delineates, in "The index and the algorithm", a way to think digital indexicality that conceptually departs from considerations around images. Soderman (2007: 156) emphasizes the validity of the index "as a possible semiotic marker of an algorithmic expression or computational process" and, therefore, argues for the need to displace indexical research in three ways. First, he proposes to translate the existential bond of the indexical sign from a "law of optics" to a "law of computational execution"; second, to think the algorithmic process as a "conceptual object", rather than a "perceptual object"—that is, to abandon the idea of the profilmic material as the reference of the index and think instead "of the computer program as the dynamic object to which the digital image refers"; and finally, to examine the temporality of the indexical digital image in its articulation with past-time operations and real-time operations—that is, both in its trace and deictic nature. (cfr. Soderman, 2007: 161). Soderman thus emphasizes, through the "law of computational execution", that digital images are eventually

³² Kessler's arguments rest on the difference between ontological distinctions and a pragmatics of use, that is, practices in which indexicality roots and allows to interrogate the image in terms of its trueness. Briefly, Kessler aligns himself with John Searle's account on the performativity of speech acts and against the ontological-phenomenological approach of Rodowick, who is explicitly criticized in this article.

forced, in a similar fashion to the mode of causation of analogue images, to appear according to a given execution of an algorithm. Also, drawing upon the non-representational concept of deictic indices and their relations to processes more than objects, he insists that the conceptual object indexed in the digital is thus a ‘behaviour’ rather than an appearance, not the *being-there*, but the *happening-there*. And last, he tries to articulate a mode of temporality in which the digital image enacts a dynamic relation between past and present, as if the digital could perform the rich dialectics between the two temporal modalities of the peircian index—the past-presence experiences of traces and the present-presence experience of dynamic, deictic indices.³³ Hence, the indexing of an actual behaviour overrides, but doesn’t totally conceal, the indexical references of a perceptual object, making room for a new kind of temporal articulation allegedly proper to the digital:

In some sense, all digital images contain the trace of the algorithms that produced or transformed them: a memory of transformation [...] If the indexicality of the digital image points toward the algorithms modulating it, and if these algorithms can “connect the present to the past,” then one can posit a mode of digital indexicality that marks this dynamic connection”. (173–174)

In fact, Soderman’s theorization of the digital index is particularly informed by Doane’s arguments about deixis, the registration of the present and its temporal articulations.³⁴ This connection may point to a consideration of indexicality in ways that far exceed and trouble media distinctions; ways in which these accounts on the digital may serve to understand film indexicality, and vice versa. But, as it has already been stated, Soderman’s account on the index also displaces the scope of the arguments from the primacy of the reference to that of the formal procedures—behaviours, conceptual objects, computational processes—, focusing the attention on the material conditions of existence of the digital work. Indeed, these claims have also guided recent trends in new media theory and practice, ones that, interestingly, are radically influenced by

³³ It may be worth noting the dynamical relations of trace and deixis is by no means alien to twentieth-century film theory. On the contrary, it has been a central concern in the metapsychological accounts on the cinematic apparatus (Baudry, 1970), and in the phenomenological examination of film experience (Sobchack, 1992), just two cite two divergent theories.

³⁴ Braxton Soderman completed his PhD thesis in the Department of Modern Culture & Media at Brown University, where Mary Ann Doane works. In fact, she (and Philip Rosen) were his dissertation readers.

the modernist aesthetics of experimental cinemas. This is the paradigmatic case of ‘glitch aesthetics’, as it was conceptualized for a “post-digital” tendency in computer music by Kim Cascone in 2000. Although Cascone doesn’t explicitly mention the peircian sign, his arguments can be placed in parallel to those of Laura Mulvey regarding the transgressive, disruptive efficacy of the indexical detail in cinema and, as will be further discussed in next chapter, with the aesthetic program of the cinematic apparatus theorists. Cascone locates the ‘failure’ of digital technologies—“glitches, bugs, application errors, system crashes, clipping, aliasing, distortion, quantization noise, and even the noise floor of computer sound cards” (Cascone, 2000: 13)—as the raw materials that contemporary composers seek to incorporate in their work. With his insistence on the hole set of sounds that are produced unexpectedly, he focuses the attention on the material indices that pierce the smoothness and allegedly immaterial condition of the digital. Thus, glitches resulting from transcoding or transmission errors are to be seen as necessarily indexical representations of computational processes.³⁵

The materiality of the digital and its relation to indexicality is, indeed, one of the most fertile grounds in which new media studies are focusing attention, but one that challenges media distinctions proper to the analogue vs digital debates. Indexicality and materiality, as has been already noted, have prominently been understood as primary indicators of film-based media specificity. Indeed, they widely retain the legitimacy of being the prevalent technical means in which the utopian promise of touching the real can be held, an alleged legitimacy that precisely strives to counter the potentialities of digital media. Arguments in this direction insistently draw the attention upon the (im)material conditions of the digital, following Rodowick’s distinctions between automated analogue causation and simulation through calculation. In the digital image, “the referent has come unstuck” (Mitchell, 1992: 30); the digital is in fact defined as the very “negation” to any claim to a physical connection (Doane, 2007a: 142), a “fantasy of immateriality” that contests the indexical “fantasy of

³⁵ Laura U. Marks takes this argument even further and extends it to real-world connections. In *Touch* (Marks, 2002), she argues that indexicality, as a matter of material causation and contiguity, is not definitely broken in digital media. On the contrary, and drawing upon quantum physics, she suggests that the indexical bond may not be severed at the level of electrons. Interesting as this approach may be, her excessive scientificism and emphasis on causation overrides the importance of subjectivity, performativity and materiality, which are the main anchorings of this research.

referentiality". Indeed, even in the work of a prominent new media theorist like Lev Manovich (2001: 250), cinema is considered "an attempt to make art out of a footprint", while digital cinema "is no longer an indexical media technology but, rather, a sub-genre of painting". Moreover, the threat posed by digital culture is surprisingly one of reenacting old fears and assumptions about the illusory deception of an unmediated experience of the real. As Aden Evens (2003: 50-51) points out, digital 'primal scenes' such as Virtual Reality Environments re-stage the pervading oxymoron of the "presence of the thing represented", precisely because "the myth of unmediated presence [...] is closely tied to the unique capabilities of digital technologies". Also for Rodowick, the digital emphasizes photorealism and perceptual realism in a way that he understands as a regressive return to spatial considerations of mimesis, a reenactment of old Hollywood conventions and notions of realism, which would stand again, inadvertently, as the "default perceptual mode for creating space and manipulating space and time" (Rodowick, 2007b: 132).

It may appear paradoxical, hence, that recent considerations on indexicality that precisely strive to surpass both the visual, iconic aspects of film and the ontological conditions of causation, in order to explore subject investment, materiality, desire, archivability, performativity or temporality, are aligned, when dealing with the digital, with a logic both subjected to material causation as such, and to epistemological distinctions proper to 1970's theorization of dominant, illusionist cinemas as pertaining to an "ideology of the visible" (Comolli, 1971).³⁶ It seems though that a whole set of conceptual tools and discursive formations long surpassed in film theory have reemerged in the context of digital-analogue debates. From the standpoint of film history and theory, it is seemingly a contradiction that the digital inherits most of the negative and already-expired characterizations of cinema during its "bad object" days—illusionist, transparent, deceitful, idealist, immaterial—whilst being able to extract, as Mulvey suggests, the indexical pulp of cinema. In fact, new media theory, as has been so far approached in this chapter—with the exceptions of Soderman and Cascone—, rests on the assumption that objects proper to old media history and theory can serve as examples from which to

³⁶ These "epistemological distinctions" can be understood, with Rodowick (1994), as binary oppositions—realism vs modernism; transparency vs reflexivity; idealism vs materialism; code vs deconstruction—that problematically structured the discourses of "political modernism", that is, 1970's film theory and practice understood in their political and aesthetic claims to counter dominant cinema.

approach digital objects. As Rodowick (2007b: 97) suggests, this implies that “today, most so-called new media are inevitably imagined from a cinematic metaphor”. Hence, it is not just that theorists aforementioned, coming from the field of film studies, indeed imagine new media from a cinematic metaphor, but that also new media theorists like Manovich or Marks are also explicitly concerned with new media *as* visual media, and thus with the histories and theories of photography and cinema. Contrary to Rodowick’s (2007b: 133) claim, the problem may not be that “today, the creative language of digital creation is predominantly the language of the movies”, but that today, the discourses of cinema are still imposing some of their founding distinctions—or cinematic metaphors—on the digital, even if this metaphors may not be, at the end, quite so suitable to understand digital media. This possibility underscores a pervasive and disturbing fact that remains implicit in every account on indexicality so far mentioned: that its contemporary success is bonded to putting aside its visual, iconic anchoring *whilst* the digital objects examined are often, if not always, visual representations pertaining to photography or digital cinema.³⁷ What is at stake is a kind of confusion between objects and methods that reenacts discursive distinctions between ‘good’ and ‘bad’ objects. If the obsolescence of modern, film-based media has served to theorize their indexical attributes in a way far more rich and complex than “naive realism” or poststructuralist dissections of reality effects, this emergent body of theory may better serve to understand the digital without establishing old binary oppositions pertaining to passed quarrels of film theory.

Indeed, as the researchers involved in the Utrecht Media Research group claimed in the preface of their anthology *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology* (Boomen et al., 2009: 8), “when new media appeared on the radar of media and communication studies, the initial attempts to ground digitality consisted of remediating theories from the study of ‘old’ media”. And whilst this connections might be unavoidable from the standpoint of methods and conceptual tools, it is worth noting that new media studies have been departing from this master metaphor in order to claim “its own medium specificities”. Hence, digital culture is currently being thought in its peculiar and para-

³⁷ This may not be the case of Doane’s account on psychoanalysis, semiotics or statistics, even if her final interest is to study indexicality as related to cinema. This is precisely what makes a research in digital indexicality both a new and a very old concern.

doxical relation to materiality and as an inseparable part of the material world,

... not so much as ‘im/material’ but rather as ‘in-material’—as software for instance cannot exist by itself but is intrinsically embedded in physical data carriers. In other words, as stuff which may defy immediate physical contact, yet which is incorporated in materiality rather than floating as a metaphysical substance in virtual space. We consider digital cultures as material practices of appropriation, and new media objects as material assemblages of hardware, software, and wetware. As such, they are ‘society made durable’, that is, material artifacts and facts, configured by human actors, tools and technologies in an intricate web of mutually shaping relations. (Boomen et al., 2009: 9).

As part of what the editors call a ‘material turn’ in cultural and media studies, they denounce the binary oppositions between material and immaterial, physicality and virtuality as a pervasive and everlasting myth embodied today in the analogue/digital discussions, rather than being a reflexive response to an actual immaterialization of culture. Prominently, digital culture as material practices do not only embrace media archaeology and cinema studies, but objects that cover from “wireless technologies, software studies, computer graphics and digital subcultures to Internet metaphors and game-play” (10), that is, a whole new set of research objects in which old distinctions around representation and indexicality might be posed again. Throughout these new forms of mediation, the editors of *Digital Material* seek to place digital practices as “performed and experienced in daily life as well as configured in technology”, that is, considering “both the technological specificities as well as the socio-political relations and the effects on social realities as an inherent aspect of new media” (10).

Hence, this means not that digital theory should have to depart from any concern with old visual media. On the contrary, it is worth noting that this shift in new media studies draws from epistemological and methodological groundings that also accompanied the cultural turn in film studies—concerned with the everyday and the relations between film culture and sociocultural determinations at large.³⁸ Indeed, this emphasis in the intertwined threads of media, technology, subject and society was also a basic principle of dispositif theories, which gained prominence in the 1970’s film theory in the work of Jean-Louis Baudry and Christian Metz and, as chapter 3 will assert, are still of great importance in the do-

³⁸ See Friedberg (1993), Charney & Schwartz (1996), o Mayne (1993).

main of new media studies. Hence, to study indexicality within the realm of the digital as a material practice should possibly focus on the themes and concepts that have been so far studied—the materiality of the index, its discursive and structural anchoring, the relations to temporality and representation, the event and the contingent, its performative, locative powers and its psychic investments—but not without a radical shift regarding the type of object to be examined.

This is the case of recent media dispositifs, such as the interface as a material space for interactivity between subjects, hardware and software. On a recent study of the visual regime of navigational interfaces, Nanna Verhoeff (2012) claims that interaction and mobility define a new way to understand our relation with screens; a relation that, under the rubric of a ‘navigational paradigm’, is defined as being performative, relational, haptic, and engaging. Verhoeff inscribes her research in a comparative perspective proper to visual studies, addressing the mobility of visual experience and the screen-based access to such experiences in a varied range of technologies and cultural practices of modern and postmodern societies, from nineteenth-century panoramas to Halles Tours, from expanded cinemas to contemporary mobile dispositifs. And it is precisely through the concept of dispositif that Verhoeff (2012: 14), signals interfaces as “boundaries where agents (technological and biological) meet, communicate and (inter)act, [and] their performativity entails the intersection of the procedural, the creative and the experiential”. This character of a meeting and communicational place to perform points to the peircian definition of the index as establishing “the common environment of interlocutors” (Peirce, 1994: 393, 2.318) due to its deictic nature.³⁹ Indeed, as Uwe Wirth has noted, indexicality may serve to understand “notions of mediality, materiality, embodiment, and enactment as they are centrally involved in the conceptualization of performative acts”, (Amian, 2008: 223). Verhoeff takes her arguments from Mary Ann Doane (2007a) to draw upon the peircian distinction of past and present indices—traces and deictic signs—to explore both the temporality of digital indices in ‘performative cartographies’ and their efficacy to indicate, place, or situate, present experiences:

³⁹ As Aden Evens points out, etymologically, “*Digital* discovers its origin in the word *deictic*” (Evens, 2003: 61). Moreover, “*Indicate* is, like *digital*, an etymological descendant of *deik-*. So, even, are *dictate*, *teach*, *index*, and *judge*, to say nothing of the entire *dictionary*. All of these words have in common a showing or saying, a presenting” (2003: 74).

Deixis signifies the situatedness of the image in the present of its emergence. The 'here' in 'here was the object' of the photograph—the here which positions the spectator in relation to the image. This is the here that constitutes presence and positions relationality. (Verhoeff, 2012: 123)

While the epistemological framework of Verhoeff is still that of visual and media studies, her study pays debt to contemporary research fields that depart from the scope of so-called human sciences to enter in the domains of computer sciences and engineering, such as ubiquitous computing,⁴⁰ human computer interaction and interface design of mobile technologies. In all these research fields, the necessity to engage, understand, and retrieve information from the context, that is, context-awareness in computing, became of special importance. Drawing on a quite different theoretical lineage than that of visual and media theory, indexicality has been studied in the context of a “geosemiotics” that, as Ron and Suzie Scollon note, is devoted to the study of signs from their situatedness, or to “the study of the meaning systems by which language is located in the material world” (Scollon & Scollon, 2003: x). From this standpoint, heavily informed by the kind of relational processes and meaning making that digital culture enacts, indexicality is a central concept, understood as “the property of context-dependency of signs, especially language; hence the study of those aspects of meaning which depend on the placement of the sign in the material world” (2003: 212)

Drawing from this current in contemporary semiotics, indexicality has been understood in computer sciences as essentially enacting a deictic dynamics, a property of an interface that is defined as having a context-specific meaning. During the last decade, thus, many researchers have drawn upon indexicality in order to reduce “the information complexity and the interaction space of the device while focusing on the information and functionality relevant *here and now*” (Kjeldskov, 2002). Kjeldskov exemplifies this approach through two different ways of representing timetables. A “traditional timetable” employs symbols and icons to describe a given information, and hence is valid regardless of the user’s location in time and space. On the contrary, an electronic timetable with adequate sensors could use symbolic and indexical signs to convey information in representations that may be valid and relevant only at a specific location

⁴⁰ Also called pervasive computing or physical computing, it names the model of human-computer interaction in which computers “weave networked information technology into the places and activities of daily life” (Weiser, 1993). See also Agre (1996).

and time. This example defined, ten years ago, the experimental and theoretical models to be developed in technologies such as geo-tagging and location services so pervasive in current mobile devices, and also pointed to the expanded conception of context in ways that widely exceeded the *here* and *now* of space and time situations. Indeed, as Kjeldskov (2002) concludes, “contextual information about the user’s tasks and activity etc. may contribute to further simplification of mobile user interfaces and required user interaction”.⁴¹

This consideration of indexicality points to two crucial aspects. On the one hand, it is important to notice that indexical signs are allegedly used in order to reduce and optimize the amount of information described or represented in a given dispositif. That is, indexicality is placed at the intersection of contingency, structure arrangement and legibility. Drawing upon Doane’s arguments on *The Emergence of Cinematic Time*, the index stands again as a means to normalize, manage and optimize experience in ways that might recall the efforts of Frank B. Gilbreth in his Motion Studies. And again, the promise of a wider consideration of context to entail “information about the user’s tasks and activities” points to an obsessive asymptotic limit in which literally everything should and could be retrieved and processed indexically—qualities that could range from velocity, acceleration, oscillation, direction and any other locative magnitude in which a given device could be measured, to environmental conditions and user habits, ‘likes’, navigational paths and any other sort of information that can be tracked in digital environments. The potential of digital dispositifs to transform almost every condition of existence in the physical world into an index points thus to the recurrent trope of temporality in modernity signaled by Doane: that of looking at the contingent as a structuring principle of media arrangements necessarily to capitalist ideologies and as the obsessive limit that threatens with meaninglessness. But on the other hand, as Philip E. Agre noted, this consideration of indexicality must assume that the interactive processes in ubiquitous computing make subjects and contexts not just passive objects to retrieve information, but active agents that do produce the conditions

⁴¹ It is interesting to point out that this context-specific turn in computer sciences might have several points in common with the historical development of site-specific art. The concepts of site, place and location, as Miwon Kwon has suggested, define a contextual model that far exceeds the modernist notions of space and time determinations in order to enter into a dialogue with the social, cultural, political and institutional frameworks in which a given piece of work performs its meanings. See Kwon (1997).

and modalities of a given environment: “indexicality begins to emerge not merely as a passive phenomenon of context dependence but as an active phenomenon of context construction” (Agre, 1997: 233).

Therefore, this shift of attention towards indexicality entails no radical differences with the theoretical framework developed by Rosalind Krauss or Mary Ann Doane, who at the same time draw upon prominent cultural theorists of the twentieth century around the archive, the document and the concept of *dispositif*. Indexicality is by all means a matter of a dialectics of temporality, taking its powers from the articulation of past traces and deictic imperatives to draw attention and establish links in the physical world, and whose affective responses are situated in the present time and determine, in a dynamic relation constructed in several media *dispositifs*, the nature and disposition of ‘reality’ in all its ideological groundings. As Balsom (2010: 142) notes, “If analogue film provides an indexical trace, imbued with historicity, one might say that the indexical power of digital media is linked to the present tense pointing of ‘here!’ and ‘now!’”. It is, thus, a matter of gravitational forces that imbalance our consideration of indices to pastness or to present experiences, and such forces are inevitably pushed towards the pure presentness, deictic and performative powers with the advent of digital, networked cultures. In that sense, indexicality is becoming more and more stripped from its perceptual basis in order to act as a witness and agent that articulates the symbolic regimes in which meaning and experience take place. Such is the epistemological grounding of Sean Cubitt’s “Precepts for Digital Artworks” (2007: 307), where he claims that

What is vital in the indexical quality of media arts is not that they point away from themselves towards a recorded past to which is ascribed a reality they deny themselves. Rather, digital indexicality presents its own materiality as what it is—a concrete node constituted in the networks of social relationships. [...] In this way the digital index points not towards the recorded past of representation but to the materiality of the present as a concrete node of a networked society. The digital artwork must be material, and its materiality incorporates the bodies that come into contact with it and the local space and present time of their coexistence.

His arguments are aligned with those of Soderman when the latter emphasizes the processual and behavioral aspect of the event indexed. For Cubitt, indeed, the object depicted or grasped in the photographic image—that profilmic object that troubles the balance between the indexical and the iconic, between the illegible trace and representation—is to-

day just a “secondary effect of primary flows”; instead, digital indexicality might focus on relations, and “assert the primacy of mediation, of the material of relations” (Cubitt, 2007: 313) in which it is engaged. Cubitt’s precepts point hence to a crucial aspect of indexicality, which precisely relates to the ‘naïf’ realist claim from which the index allegedly departs in contemporary theory. For the index can’t help to ‘index’ or reference some given reality, and even if staying mute about it, it definitely signals its existence. If indexicality might not help to the knowledge of the thing for whom it stands for, if it is essentially meaningless and hollowed-out of content, it nonetheless places us in a given world, delineates our common environment, define our ideological positions and actively engages us in its construction through (mis)recognition. Therefore, indexicality gives us back a certain image of the world, but an image that can no longer be posited as being a fixed and reified entity stripped from material fluctuations and space and time modulations. Representation, as the stable and idealist relation between object and sign that claims to contribute to a certain knowledge of the world, may seem to collide under current trends in cultural theory; trends in which the concept of the index takes a prominent place. The non-representational powers of indexicality point therefore to a non-representational shift in the ways in which cultural and social meanings are both thought and produced; as Nigel Thrift (2008) suggests, this means that interests are posed on effectiveness rather than representation, not on the ‘what’ but on the ‘how’, that is, in performativity and everyday practices. But as Thrift (2008: 5) also notes, this accent on the materiality of relations is ultimately based on the idea of movement:

... it would be possible to argue that human life is based on and in movement. Indeed, it might be argued that it is the human capacity for such complex movements and the accompanying evolution of movement as an enhanced attractor that has produced the reason for much of our rhizomatic, acentred brain. Then, movement captures the animic flux of life and especially an ontogenesis which undoes a dependence on the preformed subject; ‘every creature, as it “issues forth” and trails behind, moves in its characteristic way’.

It wouldn’t be too much a discursive straining to look upon Thrift’s claim through the lens of nineteenth-century preoccupations around movement and being as a phantasmatic overriding of death. Famous are the strivings of pioneers of cinema to sell their accomplishments in terms of the magi-

cal powers of motion pictures to “bring back to life” our beloved ones.⁴² Of course, a huge gap separates old considerations of movement as an effective, illusionistic representation of life to Thrift’s claim. Nonetheless, it seems that it is not movement in itself, but the nature of the things that are in motion, what have dramatically changed. Even if anchored in material practices and focused on embodiment, temporality and spatial concepts, the dynamics of movement is not anymore oriented to the mere body as a visual entity. Fluxes surpass “the various motions of the human body”⁴³—and mechanical body—to expand and widen motion towards a much more complex and rhizomatic relation that integrates its technological, social and political aspects. Sean Cubitt explains this exhaustion of the body as departure and finish point of media representations with recourse to a contemporary example of bodily exploitation:

the reality of a woman forced into prostitution by the strategic requirements of the global economy cannot be photographed. No indexical account, anchored in the preeminence of the local in industrial culture, would be sufficient to understand the forces acting on her. A photograph would only stir the sentimentality defined a hundred years ago by the novelist Meredith: pleasure without responsibility. Responsibility today derives not from empathy, and certainly not from metropolitan prurience, but from understanding the networks that force her into this double economic and sexual oppression. (Cubitt, 2007: 306)

Therefore, claims on the nature of reality are still pervasive, but it is a changing concept of ‘reality’, with all its ideological overdeterminations, what might be at stake—and, with it, a changing concept on temporality. Indexicality might thus be considered not just a major category to understand the raising of modern media in relation to time, representation, and subject construction, but also a central concept in contempo-

⁴² For an account of early cinema’s press and pioneer’s claims on the wonders of cinema as a revivifying apparatus, see Burch (1999: 20–26) and specially Musser (1994).

⁴³ Movement was amply considered a property of objects, no matter if pertaining to machines or the human (or animal) bodies. This is tellingly in the patent application to the “kinematoscope”, a new apparatus invented in 1861 by Coleman Sellers, chief engineer of William Sellers & Company: “What I aim to accomplish is ... to so exhibit stereoscopic pictures as to make them represent objects in motion such as the revolving wheels of machinery, and various motions of the human body, adding to the wonders of that marvelous invention the “stereoscope” a semblance of life that can only come from motion. It is to breath into the statue-like forms of the stereograph, as it were, the breath of life” (cited in Musser, 1994: 43).

rary developments in social and computer sciences. Claims on its decline should thence be observed with caution, even if the modalities and temporal balances enacted might have been transformed within digital culture; and even if the iconic, representational underpinnings of film-based images are no longer the place, or not solely the place, from which to think indexicality.

3. La mancha de lo real. Indexicalidad y automatismos de repetición en el cine estructural/ materialista de Peter Gidal

I. INTERRUPIR Y REPETIR

En noviembre de 1995, en Génova, Giorgio Agamben ofreció una pequeña charla sobre cine titulada “Difference and Repetition. On Guy Debord’s Films”.¹ Su propósito, como define el título, era explicar las características principales de la poética fílmica de Debord. Sin embargo, Agamben se sirve de Debord como una ocasión para reflexionar sobre el cine como tal. El cine, dice Agamben, se define por su íntima relación con la historia. No una historia lineal o cronológica, sino una historia mesiánica. La historia mesiánica tiene dos características fundamentales, que la distinguen de la historia del progreso: en primer lugar, no trata de describir, sino de salvar el pasado: “it is a history of salvation” (Agamben, 2002a: 314). Salvar las cosas, los acontecimientos o los sujetos del pasado, es restituirles su potencia, desanudarlos de su lugar histórico como simples hechos; devolverles la esperanza, incluso si nunca la hubieron tenido. Por tanto, y en segundo lugar, la historia mesiánica es también una historia escatológica. Esto significa que eso que debe ser restituido, completado o juzgado, debe suceder en el aquí y ahora. Pero ese aquí y ahora no debe entenderse como posible en los dominios del tiempo cronológico

¹ En el Centre Saint-Gervais, el contexto de la “Sixth International Video Week”. La transcripción y traducción al inglés, cuyo texto cito, se encuentra en el volumen *Guy Debord and the situationist international : texts and documents*, editado por Tom McDonough (2002). La influencia de Gilles Deleuze y Water Benjamin es notoria en este texto, si bien el primero no es citado, y el segundo sólo tangencialmente.

(el pasado seguirá siendo pasado); es una posibilidad que palpita en el presente, pero siempre en *otro* tiempo.² El cine, para Agamben, aparece como un lugar privilegiado para dar cuenta de esta historia, puesto que su imagen es un ahora cargado de tiempo, tensión y movimiento; a un tiempo corte y sobre determinación, esto es, montaje.³ Si la imagen fílmica es ya un montaje, su técnica, el *montage*, será para Agamben la operación fundamental del cine, aquella que lo faculta para convocar una historia mesiánica. Y el montaje, dice Agamben, tiene dos trascendentales, dos condiciones de posibilidad: la *repetición* y la *parada* (“*repetition and stoppage*”).

La *repetición* no es reproducción, el retorno de lo idéntico, sino la operación misma por la que la primera característica de la historia mesiánica puede ponerse en juego: cuando algo se repite, nunca retorna como lo mismo, precisamente porque retorna *como* repetición. Repetición y rememoración se dan aquí de la mano para restaurar lo posible en el pasado, para ofrecerle una segunda oportunidad de salvación.⁴ El resultado de la repetición es un espacio de “indiferencia”, de indecidibilidad y sobredeterminación temporal: es lo que transforma lo posible en real y, al mismo tiempo, lo que transforma lo real en posible.

Por otro lado, la interrupción, la *parada* de la imagen, es para Agamben una cesura, el corte en la trama rítmica de la historia y la representación. Arrancar la imagen de su flujo es exhibirla como tal; mostrar su propia emergencia, mantenerla en un estado de suspensión. En este sentido, la interrupción asegura la segunda característica de la historia mesiánica: el surgimiento de *otro* tiempo en el presente, un tiempo que no puede ser entendido en el tejido lineal del tiempo cronológico, de la narración.⁵ La parada, por tanto, envía la imagen hacia una segunda zona de indecidibilidad: no ya entre lo posible y lo real, sino entre la propia materia de la imagen y su significación.

² “It must happen here, but in another time; it must leave chronology behind, but without entering some other world” (Agamben, 2002a: 314).

³ “[I]t is a cut which itself is mobile, an image-movement, charged as such with a dynamic tension” (Agamben, 2002a: 314).

⁴ “The force and the grace of repetition, the novelty it brings us, is the return as the possibility of what was. Repetition restores the possibility of what was, renders it possible anew; it’s almost a paradox. To repeat something is to make it possible anew” (Agamben, 2002a: 315).

⁵ “It is not merely a matter of a chronological pause, but rather a power of stoppage that works on the image itself, that pulls it away from the narrative power to exhibit it as such” (Agamben, 2002a: 317).

Parada y repetición, en tanto trascendentales del montaje, forman un único sistema doble, puesto que describen tanto el régimen general de la imagen como las operaciones *sobre* la imagen. Montar la imagen de acuerdo a este régimen de parada y repetición significa entonces construir una situación específica en la que se deshace una realidad dada para abrir un espacio a la producción de lo nuevo: la operación que Agamben llama “resistir” (318) (a lo ya dado, a lo mismo). Contra una idea convencional de imagen figurativa, que desaparecería como tal para dejar ver lo que ella muestra, repetición y parada realizan la operación contraria: “The image gives itself to be seen instead of disappearing in what it makes visible” (318). Pero esta operación es, en sí misma, paradójica, puesto que una imagen que se exhibe como tal ya no es imagen *de* nada; es, en palabras de Agamben, “imageless” (319), una imagen *sin* imagen, una suerte de mancha o *desfiguración*.⁶ “The only thing of which one cannot make an image is, if you will, the being-image of the image. The sign can signify anything, *except the fact that it is in the process of signifying*” (319). En tanto significante vacío (de significado), esta imagen es para Agamben la *imagen misma* del cine. Pero esta imagen, que no puede ser dicha o explicada, que no tiene correlato en la cadena de significantes, puede ser o bien *utilizada* o bien *mostrada*, indicada o señalada en el discurso. Es por esto que Agamben distingue dos posibles maneras de afrontar su desfigurabilidad (“imagelessness”); dos, podría decirse, estrategias estéticas: una, utilizar la repetición y la cesura como promesas de una imagen por venir, como velos que esconderían, al descorrerse, otras nuevas imágenes (y quizá, por fin, una figura completa, depurada de indecidibilidad). La otra, mostrar la repetición y la cesura como tales, mostrar el velo en tanto velo (y no como promesa de desvelamiento) y hacer honor así a su propia institución de imagen como desfiguración. Con Walter Benjamin, Agamben llama a este espacio estético *el refugio de todas las imágenes* (“the refuge of all images”) (319): una imagen que apunta a sus propios trascendentales. Y esta alternativa es, para Agamben, el terreno en el que se juega toda *ética* y toda *política* del cine (“It is here, in this difference, that the ethics and politics of cinema come into play”) (319).

⁶ Traduzco aquí el término *image* y su falta, *imageless*, por *figura* y *desfiguración*. Como muestro en las siguientes páginas, esta traducción, aunque no literal, es más certera en cuanto a los procesos a los que apunta, puesto que la *desfiguración* será siempre entendida como un proceso, y no como el objeto *figurativo*. Por lo demás, Agamben juega con estos dos sentidos de la palabra imagen: una imagen sin imagen es una forma visual literalmente deshecha, desfigurada, que no puede inscribirse en un sistema semiótico.

Las palabras de Agamben resumen de manera precisa el núcleo de problemas a los que se enfrentó la teoría y la práctica del cine durante los años setenta del siglo xx. Un periodo marcado por los acontecimientos políticos, culturales y sociales del Mayo del 68 francés, cuya incidencia en el campo del cine se resolvió en lo que Nick Browne (1990) denominó *políticas de la representación*, y el cineasta experimental Malcolm LeGrice (1976: 25) *políticas de la percepción*.⁷ Entre percepción y representación, entre una mancha visual y la figura, se abrió un campo de indecidibilidad para la imagen cinematográfica, un espacio desde el que cuestionar la imagen *como tal*. En este espacio, en la propia escena en la que el cine se desplegaba como acontecimiento, la forma dominante de la narración clásica se entendió en los términos en los que Agamben define la primera estrategia estética: una manera de repetir sin rememorar, de abandonarse al flujo de imágenes y sostener, contra toda evidencia, la promesa de una imagen absoluta: hacer de la mancha una figura. Al contrario, el cine, si se quería político, debía sostenerse sobre una suerte de desfiguración (*imageless*), rendir tributo a su negatividad: devolver la figura a la mancha.

La indexicalidad de la imagen juega un papel central en este escenario. En primer lugar, porque es gracias a ella que la imagen se inviste de legitimidad. La “impresión de realidad”, atributo fundamental de la imagen fílmica, descansa sobre la certeza de que el contacto tuvo lugar: lo que veo en la imagen estuvo, sin duda, frente a la cámara. Si la narración clásica puede prometer el acceso a una imagen desprovista de negatividad, esto es, si puede prometer una *figura*, es porque moviliza su origen como garantía de la verdad que contiene esa promesa; una promesa que siempre queda diferida. Pero el régimen de influencia de la indexicalidad no se detiene en la transfusión del *objeto* a la representación, sino que también, y especialmente para los teóricos de los años setenta, corre desde la representación al *sujeto*. La escena del cine, la sala de proyección, se entendió entonces bajo un mismo paradigma indexical, un campo magnético de relaciones empáticas y transferenciales, en las que el sujeto se entiende como el soporte material en el que se imprime la forma del cine. La que, en los años sesenta y setenta, se solía nombrar con el término ‘ideología’.⁸ Como señaló David Rodowick (cfr. 1994: 180), el discurso

⁷ Para un marco general de este momento en la historia y la teoría del cine, ver Browne (1990); Ellis (1977); Harvey (1980); Heath & de Lauretis (1985); Rodowick (1994); Rosen (1986).

⁸ Sobre la relación entre ideología, *camara obscura*, inscripción y subjetividad, ver el último capítulo de *Iconology. Image, Text, Ideology*, de WJT Mitchell

cinematográfico encontraba su especificidad en el modo en que ponía en juego sus propiedades deícticas, esto es, en el modo en que emplazaba, designándola, la posición del sujeto.⁹ Por esta razón, la cuestión de la imagen debe ser siempre una cuestión política: en el límite de las relaciones que impone, el cine implica un proceso de subjetivación, un modo de construir el mundo y constituirnos como sujetos en ese mundo. La indexicalidad, por último, aparece también como el único modo en el que la desfiguración puede ser mostrada, puesto que mostrar, dar a ver, es un proceso indexical. La indexicalidad actúa así como una suerte de trascendental de la significación: es, como señaló Peirce, aquello que la hace posible y a la vez lo que no puede ser significado en el interior del discurso, el emplazamiento del sentido del discurso en la experiencia.

Como desarrollo a lo largo de este capítulo, el cine estructural/materialista, uno de los movimientos de vanguardia más radicales de los años setenta, se propuso como un proyecto estético y teórico destinado a interrogar la imagen en los términos que he venido describiendo. La parada y la repetición son, como veremos, las dos operaciones estéticas fundamentales de este tipo de cine: definen el momento de emergencia de la imagen y la lógica de su retorno, como dos funciones de un mismo sistema. Con ellas, la escena del cine pretende apuntar a *otra* escena, fuera del decurso narrativo, desde la que poder resituarse la experiencia del espectador y, por tanto, rearticular sus propias condiciones de posibilidad en tanto sujetos.

Este escenario sitúa en el núcleo mismo del discurso y de las prácticas del cine de los años setenta el problema de la indexicalidad; un proceso que, asociado únicamente a la “impresión de realidad”, como he señalado en el capítulo anterior, parecía tener poco que aportar como herramienta crítica. Sin embargo, fue en el seno de estos discursos y prácticas radicales, por más que su sola mención estuviera reprimida por razones que explicaré a continuación, donde el paradigma indexical se lleva al

(1986). Ver también el capítulo 4, en el que estudio con más profundidad esta relación.

⁹ Cfr. Peirce (CP §2.338). Rodowick (1994: 180) dice: “[T]he primary objective [...] was to define the specificity of cinematic discourse through an elaboration of its deictic properties, that is, its designations of subjectivity and point of view”. Rodowick se refiere a Stephen Heath (sobre el que volveré extensamente a lo largo de este capítulo), y especialmente a su texto más relevante, “Narrative Space” (Heath, 1976). Por lo demás, la posición teórica de Heath comparte el primado de las operaciones de designación de la subjetividad que caracterizó de manera general a la “teoría del aparato” (sobre la que vuelvo en el capítulo 4) y, por tanto, el discurso crítico sobre el cine de los años setenta; el “modernismo político”, en palabras de Harvey (1980) o Rodowick (1994).

extremo, y donde el postulado fundamental de la estética baziniana encontrará un improbable lugar de cumplimiento.

El discurso estético y teórico del cine durante los años setenta es, como es sabido, una amalgama epistemológica en la que se entrecruzan metodologías de análisis materialistas, semióticas, estructuralistas y psicoanalíticas. A lo largo de las páginas siguientes, el acento recaerá fundamentalmente en la dimensión psicoanalítica del discurso sobre el cine. En los textos de Freud y, fundamentalmente, de Jacques Lacan, la teoría del cine de los años setenta encontró un apoyo epistemológico decisivo desde donde pensar cuestiones relacionadas con la repetición, la parada y la figurabilidad. Pero también, y especialmente, la posibilidad de una situación transferencial en la que apuntar a *otra escena*; esa escena que debería abrir un espacio a la aparición de *otra subjetividad*.

2. EL ÍNDICE AUSENTE: DE LA HUELLA AL SÍNTOMA EN LA TEORÍA DEL CINE DE LOS AÑOS SETENTA

Como comenté en el capítulo precedente, Peter Wollen escribió, en *Signs & Meaning in the Cinema* (1969), que la ontología fotográfica y el proyecto estético de André Bazin estaban determinados por la indexicalidad de la imagen.¹⁰ Resulta interesante atender al contexto de esta afirmación; tanto el texto en el que se inserta, como el lugar que, en 1969, ocupaba Peter Wollen en el campo de los emergentes estudios cinematográficos. Wollen comenzó a escribir para la prestigiosa revista *New Left Review* en 1963 sobre temas políticos, pero su interés por el cine y el campo de los estudios culturales le llevó hasta el Education Department del British Film Institute, donde se hizo cargo de las publicaciones del BFI. Desde esta posición, Wollen colaboró decisivamente a introducir el estudio del cine en las escuelas, colegios y universidades británicas a lo largo de la segunda mitad de los años sesenta (de hecho, él mismo se convertiría en profesor universitario en 1976, en la universidad de Essex). Como menciona en una entrevista concedida en 2001, “one of the basic goals of the Education Department was to support anyone who wanted to teach film in schools or universities. And one way to support them was by publishing books, which they could use in class” (Wollen, 2001). Fue desde el departamento de educación del British Film Institute que Wo-

¹⁰ “Bazin, as we have seen, developed an aesthetic which was founded upon the indexical character of the photographic image” (Wollen, 1969: 136).

llen, entre otros, puso en marcha la revista *Screen* en 1971, una de las publicaciones de teoría cinematográfica más influyentes de la década de los setenta, hasta el punto de que ésta llegó a denominarse con su propio nombre: *Screen Theory*. *Screen* se planteó como “a militantly theoretical journal” (Wollen, 2001), profundamente influenciada por el ambiente intelectual francés de finales de los años sesenta. Según Wollen, la línea de *Screen* pretendía continuar la política editorial de la revista *Communications*, soporte de muchos de los artículos más innovadores de Christian Metz y Roland Barthes en la década de los sesenta. *Screen* fue, por tanto, el lugar desde el que se articuló por vez primera, y con soporte institucional, una teoría del cine fundada en métodos de análisis provenientes de la semiología, el estructuralismo, el marxismo y, posteriormente, el psicoanálisis.¹¹ El análisis de Bazin que Wollen lleva a cabo en *Signs & Meaning* marca, como nuestro a continuación, una suerte de punto final al estudio del cine en su dimensión estrictamente semiológica. El desarrollo posterior de la teoría del cine, que él mismo colaboró a construir, da cuenta de la dinámica histórica en la que el concepto de indexicalidad quedó reprimido para la teoría y la práctica del cine.

La conexión Bazin-Peirce fue establecida por Wollen en el capítulo dedicado a “La semiología del cine”, esto es, en el marco de una discusión sobre las aportaciones de Christian Metz y Roland Barthes al campo del análisis fílmico. En aquel momento, el campo de la semiología estaba informado principalmente por la lingüística saussuriana, es decir, por una lógica binaria del signo, fundada en la arbitrariedad o la no motivación interna de la unión entre el significante y el significado del signo lingüístico (Saussure, 1959). En la obra teórica de Metz y Barthes de los años sesenta, la utilización de las estructuras semiológicas aplicadas al estudio de la comunicación visual había llevado a ambos a postular la necesidad de reintegrar una lógica del ‘signo natural’, es decir, de examinar las posibilidades comunicativas y significantes de ciertos signos que, como las imágenes, eran ‘analógicos’, ‘continuos’ o ‘motivados’, no reducibles a un código estructurado según las reglas de la lingüística saussuriana. Para Metz (2002), el cine debía considerarse como un “lenguaje sin lengua”;

¹¹ Un repaso a los primeros números de la revista *Screen* (<http://www.screenonline.org.uk/>) da cuenta de su interés en reproducir los debates que, por aquella época, estaban produciéndose en París en torno a las revistas *Cinéthique* y *Cahiers du Cinéma*. Para un relato retrospectivo de esta época y su influencia en la conformación de los estudios cinematográficos en Inglaterra, ver Thomas Elsaesser (2008); ver también John Ellis (1977), editor de la revista *Screen* durante los años setenta.

para Barthes (1995), la fotografía no podía dejar de ser un “mensaje sin código”.

Es en este contexto donde Wollen, de la mano del lingüista Roman Jakobson, apela al trabajo sobre lógica y semiótica de Peirce. La integración del signo motivado, no convencional, en una comprensión semiótica de los procesos de significación, podía resolverse mediante la incorporación de la distinción peirciana entre símbolos, iconos e índices (cfr. Wollen, 1969: 120-123). Estos últimos podrían dar la medida de cómo un signo natural, continuo y motivado por el objeto que representa, podía encajar en un proyecto semiótico. Es más, la interrelación entre los tres tipos de signos podría servir de fundamento para establecer una tercera vía de investigación de las imágenes desde el marco de los procesos semióticos de significación. Lo que estaba en juego era un modelo teórico que pudiera superar la concepción saussuriana, binaria, del signo:

... like Barthes and Saussure, [Metz] perceives only two modes of existence of the sign: natural and cultural. Moreover, he is inclined to see these as mutually exclusive, so that a language must be either natural or cultural, uncoded or coded. [...] The cinema contains all three modes of the sign: indexical, iconic and symbolic. What has always happened is that theorists of the cinema have seized on one or other of these dimensions and used it for the ground for an aesthetic firman. (Wollen, 1969: 124-125)¹²

Para Wollen, el estudio y la práctica del cine consistía, en 1969, en la potenciación de las posibilidades combinatorias de esta consideración semiótica del signo visual. La propuesta de Wollen debía pues confrontarse con dos problemas surgidos de las transformaciones que la teoría y la práctica del cine estaban ya sufriendo en su giro hacia la dimensión política de la imagen.¹³ Por un lado, una formulación de la teoría del signo

¹² En la entrevista de 2001, Wollen (2001) afirma claramente que “I wasn’t that much of a structuralist. After all, the semiotic theory in *Signs & Meaning* comes from Charles Sanders Peirce and not from Saussure. In fact, I was critical of Saussure. But if I hadn’t been aware that all these French writers were writing about Saussure I wouldn’t have read Peirce and written about him. [...] What I was really doing in this section was differentiating and distancing myself from Christian Metz. Because I thought he was wrong. Because he followed the Saussurean path. Saussure is very interesting, etcetera, etcetera, and I understand why, if you are interested in language, you might be interested in Saussure and Hjelmslev. But they were “pure” linguists. They studied language specifically in the realm of verbal language”.

¹³ Como he comentado anteriormente, se trata de la incorporación de los discursos de la deconstrucción, el psicoanálisis y el marxismo al estudio y la crítica cultural de corte semiológico, que emergió a mediados de los años

peirciano pensada únicamente en términos semiológicos, y orientada hacia una estética fundada en la simple combinación de códigos audiovisuales: una maximización de sus “posibilidades expresivas” que excluía del debate toda dimensión política e ideológica sobre la forma fílmica. En resumen, un proyecto excesivamente formalista, anclado en una pregunta ontológica de corte baziniano —¿*Qué es el cine?* Por otro lado, y respecto a la propia indexicalidad, una sospechosa, casi anacrónica asociación con el proyecto realista de Bazin, que en ese momento histórico estaba siendo radicalmente cuestionado, y por razones ideológicas, desde las páginas de su misma *Cahiers du Cinéma*.¹⁴ Quizá por esta doble presión, la de un programa estético que en ese momento histórico aparecía ya como obsoleto, y la de una afinidad cuanto menos cuestionable con el programa estético realista de Bazin (o quizá por otras razones cuyo intento de reconstrucción resultaría simplemente fuera de lugar), el hecho es que la indexicalidad, y con ella la semiótica peirciana, desapareció por completo del vocabulario conceptual de Peter Wollen durante los años setenta. Peirce y el índice quedaron, en definitiva, sepultados bajo el peso de un discurso interdisciplinar y continental, comprometido con la transformación del cine, del sujeto y de la sociedad; tareas alejadas, a simple vista, de la racionalidad práctica que debía autoexigirse un lógico anglosajón. De hecho, en 1972, sólo tres años después de la primera edición de *Signs & Meaning*, Wollen entonaba una suerte de *mea culpa* y se corregía a sí

sesenta en revistas francesas como *Tel Quel* y *Communications*, y que llegaría al estudio del cine de la mano de *Cinéthique* (aparecida en 1969) y el giro político de *Cahiers du Cinéma* (ver Browne, 1990). Thomas Elsaesser, en “Cinema and Academia: Objects of Love and Objects of Study” (Elsaesser, 2012), traza una genealogía entre lo biográfico y lo histórico de gran interés para contextualizar este momento (fundamentalmente, en las escena británica).

¹⁴ André Bazin, junto a Jacques Doniol-Valcroze, pusieron en marcha *Cahiers du Cinéma* en 1951. Cuando Jean-Louis Comolli y Jean Narboni asumieron la jefatura editorial de la revista a partir su número 205 (Octubre de 1968), el interés por el cine se centró en sus relaciones con el espacio ideológico y político, las modalidades de subjetivación y la construcción de unas prácticas explícitamente militantes, en las que el proyecto teórico de Bazin, profundamente cinéfilo y orientado a la crítica cinematográfica, fue consistente y violentamente revisado. Como señala Nick Browne (1990: 2-3), la ruptura con la tradición baziniana significó también el cambio de referente teórico, que pasaría a ser Sergei Eisenstein (y, con él, otros grandes cineastas y teóricos del cine soviético y revolucionario de los años veinte). Para una recorrido histórico de su evolución hasta mediados de la primera década del siglo XXI, ver Emilie Bickerton (2006).

mismo en unas nuevas *Conclusiones* redactadas con motivo de la publicación de su segunda edición:

looking back over this book, I feel that its most valuable sections are those on Eisenstein and on semiology, even though I have now changed my views on the latter. I no longer think that the future of cinema simply lies on a full use of all available codes. I think codes should be confronted with each other, that films are texts which should be structured around contradictions of codes. (1969: 173)

Este corto texto destaca ejemplarmente el rumbo que la teoría del cine estaba tomando a finales de los años sesenta en relación con el marxismo: el desplazamiento de la teoría clásica del cine en favor de un renovado interés por el proyecto de la vanguardia soviética de los años veinte; el desprecio del formalismo; la influencia de la teoría estética de Bertolt Brecht y el privilegio de metodologías de estudio materialistas.¹⁵ En el artículo quizá más relevante de todos los que publicara en *Screen* durante los años setenta, “‘Ontology’ and ‘Materialism’ in Film” (1976), Peter Wollen volvió a discutir la teoría del cine de Bazin, pero esta vez en unos términos por completo diferentes. A lo largo de sus diecinueve páginas, Wollen no menciona una sola vez a Peirce, ni tampoco la categoría indexical que él mismo había propuesto como medida para la comprensión semiótica del enfoque ontológico de Bazin.¹⁶ En su lugar, la estética baziniana se rearticula en su dimensión más mistificadora, idealista y determinista, despojada de toda posibilidad de ser comprendida en términos semióticos. La fotografía y el cine, señala Wollen (1976: 7-8), eran ya para Bazin proce-

¹⁵ “Confrontación” es un término usual en los textos teóricos de Bertolt Brecht, cuya presencia en la revista *Screen* durante la primera mitad de los años setenta fue masiva. *Screen* dedicó dos monográficos casi consecutivos a Brecht, en el número 15 (2) (*Screen*, 1974) y 16 (4) (*Screen*, 1975), editados por Ben Brewster y Colin MacCabe, y con la participación de teóricos como Stephen Heath o Roland Barthes y textos originales de Bertolt Brecht. Por otro lado, la referencia a las “contradicciones” entre los códigos es un claro ejemplo de voluntad de aplicación del materialismo dialéctico marxista al dominio del análisis fílmico.

¹⁶ Este hecho resulta especialmente sintomático de la presión discursiva que afectaba al estudio del cine durante aquellos años, al confrontarlo con sus propias críticas a Barthes y Metz en la sección sobre semiología de *Signs & Meaning*. En esas páginas, Wollen (cfr. 1969: 124) advierte que, si bien Metz y Barthes habían entendido la dimensión indexical del cine (el famoso ejemplo del revólver de Metz o el “esta-ha-sido” barthesiano), no habían tratado de formularlo en términos semióticos con Peirce: “es curioso que Metz, a lo largo de sus voluminosos escritos, no haya mostrado demasiado interés en el análisis de este aspecto del cine...”.

sos naturales de registro situados peligrosamente en un afuera de la historia y la cultura, mientras que la imagen, la semejanza, se elevaba hacia la posición teológica y animista de su ‘realismo integral’:

For Bazin, photography—and by extension cinematography—was a natural process of registration, a process which excluded man and was thus, despite its advanced technology, precultural in some sense or at least a-cultural. [...] Cinema was based on a natural automatism which canceled the irreversibility of time, a rigorous determinism. This line of argument led Bazin to assert that the ontology of the photographic image was inseparable from the ontology of its model, even that it was identical to it. By natural optical and photochemical processes, the being of the pro-filmic event (the objects within the camera’s field of vision) was transferred to the being of the film itself, the image sequence registered and subsequently projected. Bazin saw the destiny of cinema as the recreation of the world in its own direct image. (Wollen, 1976: 7-8)

Al contrario que en *Signs & Meaning*, ahora Wollen subrayaba el primado de la transparencia de la imagen fotográfica que, como automatismo “natural” de inscripción, tendería a “borrar” el lenguaje para presentar la realidad, el acontecimiento profílmico, en tanto imagen. Siguiendo a Serge Daney, el realismo baziniano se transformaba en un discurso legitimador de la “vocación fotológica” del ilusionismo occidental: una patología de la visión, y una teleología obstinada en “confundir visión y cognición” (Daney, 1970: 40). En definitiva, “Bazin, as a critic and theorist, was a conservative” (Wollen, 1976: 9), mientras que la preocupación por la ontología se desplazaba desde las posiciones retrógradas dominantes a la vanguardia (“the concern for ontology has clearly shifted from the mainstream, which Bazin represented, to the avant-garde” (10). Wollen (1976: 11) explica este desplazamiento en los siguientes términos:

From “What is cinema?” to “the ontology of film”: we have passed from an ontology basing itself on the possibility, inherent in the photo-chemical process, of reproducing natural objects and events without human intervention, to the conscious exploration of the full range of properties of the photo-chemical process, and other processes involved in film-making, in the interest of combating, or at least setting up an alternative to, the cinema of reproduction or representation, mimesis or illusion.

La evolución de Peter Wollen como teórico de cine y, junto a Laura Mulvey, como cineasta, estuvo íntimamente entrelazada con los años de conversión editorial de la revista *Screen*. Su posición no era en absoluto marginal; al contrario, y como he señalado, fue un actor determinante

en la denominada *Screen Theory*. Su obra, por tanto, no sólo era ampliamente conocida sino que, de algún modo, representaba las nuevas tendencias de la teoría del cine británica en los primeros años setenta. Así, y en un movimiento análogo al de su propia evolución como teórico, tanto la indexicalidad como la semiótica de Peirce fueron completamente excluidas del debate en las páginas de *Screen*.¹⁷ Desde luego, la exclusión de la semiótica peirciana no correspondía en absoluto con la disminución del interés por los enfoques semiológicos, cuyo vocabulario y procedimientos de análisis seguían siendo igual o más determinantes que a lo largo de los años sesenta.¹⁸ Eran, exclusivamente, Peirce y el concepto de índice los que se ausentaron del discurso. Parece, por tanto, que junto a la caída de Bazin, también la indexicalidad (y con ésta, el enfoque no visual de la estética baziniana) fue borrada de la teoría del cine de los setenta; un proceso que, para Erika Balsom (2007), designa una conceptualización errónea del índice como garantía de una ontología de la semejanza visual, en estricta correspondencia con una interpretación parcial de Bazin:¹⁹ “aligning it with realist aesthetics makes [the index] responsible for the creation of a film image that would look ‘just like’ the real thing” (Balsom, 2007: 16).

Pero la ausencia de la indexicalidad, sin embargo, puede ser planteada en otros términos. Balsom comentaba también que la práctica y la teoría del cine de los años setenta podría hoy caracterizarse por la represión de la referencialidad, la promesa realista asegurada por el registro indexical de la imagen.²⁰ Así, “[t]he 1970s chose to see the problem of the real as a kind of structuring absence” (Balsom, 2007: 15). Para Balsom, la indexi-

¹⁷ Peirce, de hecho, no llegó nunca a permear en el discurso de la *Screen Theory*. Entre el año 1975 y 1980, esto es, en el periodo dorado de la revista, Peirce no es mencionado una sola vez, en ninguno de sus artículos. Anteriormente, únicamente nueve veces, de las que al menos cuatro no discuten directamente a Peirce, sino que resumen aspectos teóricos del texto de Wollen. El destino del término ‘indexicalidad’ es aún más sorprendente: no es hasta 1978 que es nombrado... por el propio Wollen, y en un contexto tangencial a su argumentación.

¹⁸ En este sentido, basta señalar la pregnancia de obras como *El significativo imaginario* de Christian Metz (2001) o la obra de Jean-Pierre Oudart, Jacques Aumont o Pascal Bonitzer para la revista *Cahiers du cinéma*. Aunque ya influidos por el psicoanálisis lacaniano, por otro lado, no es menos cierto que la obra del mismo Lacan, y fundamentalmente en los *Écrits* (Lacan, 1966), se postula como una confrontación con la semiología de Saussure.

¹⁹ Ver las lecturas contemporáneas que comento en el capítulo 2.

²⁰ “Referentiality—that is, film’s relation to the profilmic real, now often conceptualized in terms of Peircian indexicality—and cinephilia figure as the

calidad sólo retornó en la teoría contemporánea del cine, gracias y en relación con su obsolescencia.²¹ Sin embargo, y como muestro en lo que sigue, si el índice se ausentó del discurso, no es menos cierto que reapareció sistemáticamente, sintomáticamente, más insistente que nunca, en una jerga conceptual repleta de referencias a ‘marcas’, ‘inscripciones’, ‘designaciones’, ‘síntomas’, ‘suturas’ y ‘huellas’. Todo un nuevo vocabulario puesto en marcha para apuntar y reinscribir los procesos de producción significativa que el cine clásico, se decía, tendía a ocultar. Efectivamente, lo que permanece “reprimido”, para mantener la terminología psicoanalítica, no sólo retorna en una suerte de acción diferida, en este ya largo devenir obsolescente del celuloide, sino que insiste como una “ausencia estructurante” (y ¿qué es el índice, entendido aquí como huella indexical, sino la estructura formal en la que toma cuerpo una ausencia?) en el mismo cuerpo de las teorías y prácticas cinematográficas de los años setenta.

Desde este punto de vista, el pensamiento alrededor del cine de estos años podría entenderse mejor como una serie de desplazamientos metodológicos y epistemológicos destinados a subrayar una relación *política*, radicalmente diferente, con lo que podríamos llamar ‘realidad’. No fue, por tanto, la cuestión del realismo la que quedó borrada del mapa crítico y teórico, sino una determinada manera de entender las relaciones entre sujetos, formas y realidad; relaciones que, desde posiciones marxistas, desterraban el concepto de representación para sustituirlo por el de producción; y, desde el psicoanálisis de orientación lacaniana, atribuían a la realidad el carácter fantasmático de un espacio social coherente y homogéneo. Así, lo real, esta vez en bruto, sin sublimaciones, sin -ismos, persistía como un núcleo irreductible de antagonismo y conflicto, tanto en lo social como en el interior mismo del sujeto. En definitiva, no fue la fantasía de referencialidad de la imagen la que quedó sepultada y borrada del discurso, sino una cierta posición respecto a esa fantasía, una dislocación de esa escena primaria que designaba la construcción del espacio y el tiempo propios de la ficción ilusionista.

En este sentido, parecería que existe una suerte de afinidad oculta entre el proceso histórico que llevó a la recuperación del concepto de indexicalidad a lo largo de la pasada década con el proyecto estético del

foundering repressions of 1970s film theory, in which we see cinema transformed into a so-called “bad object” of ideological mystification” (Balsom, 2007: 15).

²¹ “But what is repressed is not forgotten and never stays buried forever. Now, referentiality and cinephilia have returned to occupy central positions in film theoretical discourse” (Balsom, 2007: 14). Una posición heredera de los trabajos de Mary Ann Doane que he comentado ya en el capítulo 2.

también llamado “modernismo político” (Rodowick, 1994). Puesto que, si bien parecen oponerse (el índice es el concepto desterrado de la teoría del cine de los setenta) resulta cuanto menos curioso que los máximos exponentes de su recuperación contemporánea fueran, en su momento, teóricos adscritos al proyecto estético-político de los años setenta—Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Philip Rosen, Paul Willemen o posteriormente, David Rodowick. Recientemente, Jacques Rancière señalaba que la recuperación contemporánea del concepto de indexicalidad podía ser entendida como una manera de “expiar los pecados” (“to expiate the sin”) de toda esa generación de teóricos que habían tratado de “strip the visible world of its glories, of having transformed its spectacles and pleasures into a great web of symptoms and a seedy exchange of signs. The semio-logist repents having spent much of his life saying: ‘look out!’” (Rancière, 2009: 10). Síntomas y exclamaciones deícticas, por tanto, expiadas por recurso a una nueva mirada melancólica a esta cualidad perdida. Pero ya en 1969, el trabajo de Roman Jakobson había servido a Wollen para advertir de su presencia, y precisamente en relación con el proceso semiótico al que pertenecen, esto es, en relación con la indexicalidad, y en esta doble demarcación propuesta por Rancière: en primer lugar, respecto al índice en tanto síntoma, pues la sintomatología pertenece de lleno al campo del índice (“[s]ymptomatology is a branch of the study of the indexical sign”) (Wollen, 1969: 123); en segundo lugar, respecto al grito de aviso, a la interpelación que el índice asegura en tanto proceso deíctico:²²

In a brilliant article, “Shifters, verbal categories, and the Russian verb”, Jakobson discusses the indexical dimension of language. He focuses particular attention on pronouns, whose meaning—at one level—varies from message to message. This is because it is determined by the particular existential context. Thus when I say ‘I’, there is an existential bond between this utterance and myself, of which the hearer must be aware to grasp the significance of what is being said. (Wollen, 1969: 143)

Así, de nuevo, la cualidad indexical del lenguaje es la que sitúa al oyente, la que da cuenta de la localización y lo inscribe en el discurso. La indexicalidad define, por tanto, el régimen de marcas enunciativas que interpelan —*Eh, tú!*, *¡Mira aquí!*— que designan las posiciones subjetivas —*tú, yo, él, ella*—, y que dan cuenta, por tanto, de las condiciones de posibilidad de la identificación y el reconocimiento, el caballo de batalla

²² Como se recordará, y para Peirce (CP §2.291), los índices “assert nothing”, son “imperative, or exclamatory” como las expresiones verbales “‘See there! or ‘look out!’”.

de la teoría del cine de los años setenta. Sintomatología y deixis aparecerán de la mano en el discurso del cine de los años setenta, precisamente bajo la forma de un estudio de la deixis como síntoma encubridor de la forma fílmica.²³ Pero también, si la indexicalidad subsiste, central pero innombrada, será en referencia a otra serie de designaciones y sujeciones, y no, desde luego, al anclaje ilusionista de la narración clásica.²⁴ Lo que estaba en juego aquí era, por tanto, un desplazamiento radical del valor del emplazamiento espectral; y con él, del sentido y el lugar que los procesos indexicales producen. En otras palabras, tanto la deixis como la huella indexical no desaparecen de su lugar privilegiado como generador de procesos de inscripción y designación del sujeto. Al contrario, la propuesta estética de la teoría del cine de los años setenta rearticulará este espacio indexical como un régimen de nuevos procesos y nuevas imágenes que surgirán para contrarrestar la identificación con ese otro espacio (el espacio narrativo) y forzar, por tanto, al sujeto, a permanecer en su sitio, en la especificidad y heterogeneidad del acontecimiento cinematográfico, en la situación de proyección como proceso de producción. Una situación que deberá entenderse en adelante no sólo como el lugar de producción de imágenes, sino como el lugar de producción de nuevas formas de subjetivación.

La película *Room Film 1973* (1973) de Peter Gidal, un ejemplo paradigmático del cine estructural/materialista, es una muestra de estos desplazamientos estéticos y teóricos, y por tanto ofrece los elementos necesarios para entender la presencia central de la indexicalidad en este nuevo mapa de relaciones. Una presencia que me propongo articular a partir de los trascendentales señalados por Giorgio Agamben, como una

²³ Este será el sentido desde el que entender el concepto de “sutura”, sobre el que vuelvo en estas páginas. Ver Oudart (1990).

²⁴ Para una consideración de la deixis en la producción del espacio narrativo, ver fundamentalmente “Narrative Space”, de Stephen Heath (1976) y el comentario de David N. Rodowick (1994, cap. 7) (ver nota 9). Es importante señalar que Heath, cumpliendo la lógica que se ha tratado de explicar, no menciona la deixis en ninguna parte de su texto; la utilización de este concepto es por tanto exclusiva de Rodowick, pese a que se adecúa perfectamente con—de hecho, es— la propiedad de las marcas que genera el proceso por el cual el discurso cinematográfico posiciona y se dirige al espectador—por supuesto, el discurso del cine *narrativo*, que inscribe al sujeto, lo posiciona, en ese espacio ficcionalizado del relato: “[T]he spectator will be bound to the film as spectacle [...] on the basis of a narrative organisation of look and point of view that moves space into place through the image-flow; [...] regulating the world, orientating space, providing directions—and for the spectator” (Heath, 1976: 91).

serie de desplazamientos formales derivados de una investigación sobre la naturaleza y especificidad de la imagen como montaje: un modelo de emergencia y formación, que se entenderá como una *interrupción* y suspensión de los procesos que la elevan hasta su estatuto figurativo; y un modelo temporal de insistencia, de retorno o *repetición* compulsiva, que debe indicar la presencia, en el aquí y ahora de la escena cinematográfica, de *otro* tiempo diferente al tiempo de la progresión narrativa. Como señalé anteriormente, estos procesos implican una posición ética y política sobre las imágenes. No pueden desprenderse, por tanto, de un modelo de producción de posiciones subjetivas, de relaciones entre los procesos implicados en la creación, proyección y recepción del cine. Emergencia y temporalidad, interrupción y repetición, desplazan la pregunta por la referencialidad hacia un ámbito que, en aquellos años, se pretendía radicalmente político y revolucionario: el del establecimiento de nuevas relaciones de producción que harían aparecer nuevas formas de subjetividad literalmente encarnizadas y desgarradas, no determinadas por una suerte de clausura ideológica e identitaria que el cine dominante, narrativo e ilusionista, trataría de reforzar. Se trata, en suma, de una política de la percepción centrada, como expondré a continuación, en la presencia “ausente” de la indexicalidad.

3. IMAGEN, TIEMPO Y SUBJETIVIDAD EN EL CINE DE PETER GIDAL: ROOM FILM 1973

A la hora de analizar un texto fílmico como *Room Film 1973*, de Peter Gidal, es importante recalcar previamente que, como la gran mayoría de las películas de la vanguardia de los años sesenta y setenta, su comprensión como objeto estético está entreverada con las propuestas teóricas que, desde numerosos textos, los propios cineastas planteaban. El círculo de autores, teóricos y cineastas alrededor de la London Film-Makers' Co-op, la cooperativa de producción y distribución cinematográfica a la que Gidal pertenecía,²⁵ era relativamente pequeño y familiar, y muchos

²⁵ La cooperativa de cineastas londinenses (London Film-makers' Co-Op), fundada en 1966 bajo el modelo de producción y distribución de obras de la New York Film-Makers Coop creada, entre otros, por Jonas Mekas, tenía de hecho su propia publicación, CINIM, aunque se publicaron muy pocos números de esta. Si bien Gidal no publicó ninguno de sus textos en esta revista, su presentación editorial, a cargo de Philip Crick, puede servir como introducción general al clima estético de la cooperativa: “CINIM is a magazine run in

de sus miembros escribían sobre las obras de sus compañeros o sobre sus mismas propuestas estéticas. *Structural Film Anthology*, un compendio de artículos seleccionados por el propio Gidal (1976b) y publicado por el British Film Institute, es uno de los ejemplos más paradigmáticos a este respecto. Se compone de artículos programáticos, como el propio “Theory and Definition of S/M Film” de Gidal (1976c), y de pequeños textos en los que otros cineastas y teóricos, la mayoría figuras clave de la escena de vanguardia británica y estadounidense de la época,²⁶ comentan brevemente piezas fílmicas de otros cineastas. En esta antología, *Room Film 1973* es analizada por el crítico y teórico Deke Dusinberre, uno de sus comentaristas más conocidos. Mi análisis del filme de Gidal será a un tiempo un análisis de la película y un análisis del discurso sobre la película que realizara Dusinberre; una articulación texto-imagen necesaria, como he comentado, para entender este tipo de propuestas, y adecuada también por el enfoque arqueológico que guía mi estudio, en el que textos, imágenes y prácticas son tratados en pie de igualdad, como “monumentos” pertenecientes a una misma formación discursiva.²⁷

El análisis de Deke Dusinberre (1976) arranca como una suerte de *ekphrasis*, una descripción verbal detallada de lo que sucede en la pantalla. Por su elocuencia y por la precisión con la que se articulan conceptos que desarrollo a continuación, he preferido citarla en toda su extensión:

Not many of the fifty-two minutes of Gidal's *Room Film 1973* must pass before one becomes aware of a dilemma posed by the film. The film begins with an indistinct light, a light tinged blue-green. The focus sharpens, and out of that indistinct light one recognises rumpled bed-sheets. An unsteady camera hovers briefly, then moves on to examine the base of a lamp and other not quite identifiable objects in varying degrees of close-up in

conjunction with the newly form LONDON FILM-MAKERS' COOPERATIVE. It is intended as a platform for advanced criticism, and for imaginative writing on and around the theme of contemporary cinema” (Crick, 1966: 2). Para una revisión general del proyecto estético de la cooperativa londinense y sus relaciones con la New York Film-makers Co-op, ver los materiales de la exposición celebrada en Londres en 2002, *Shoot Shoot Shoot* (“Shoot Shoot Shoot. The First Decades of the London Film-makers Co-operative & British Avant-Garde Film 1966-7,” 2002). Para un relato en primera persona del funcionamiento de la cooperativa y la interrelación entre trabajo, prácticas y discurso estético, ver Gidal (1985).

²⁶ La selección de textos incluye ensayos de Gidal y Malcolm LeGrice, Jonas Mekas, Annette Michelson (fundadora de la revista *October*), Hollis Frampton, Paul Sharits, George Landow o Ben Brewster, entre otros.

²⁷ Ver Cap. 1 de la investigación.

what one assumes to be the room of the title. The camera movement is erratic, might almost be said to be aggravating; one gets a sense of repetition, of constant movement, but of little direction or development. The objects remain hard to identify, and sometimes the screen offers no coherent image at all. The inability to grasp those images is the result of several techniques: the extreme close-up of many shots, the instability of the images (due to the instability of the camera), the poor illumination and the loss of the edges of the frame (both due to manipulation in the printing process), the graininess of the images, the ubiquitous green tinge, and, ultimately, the loss of a sense of gravity (due to the combined effects of extreme close-up and shakiness). The inability to grasp those images also becomes the basis of the aesthetic issues raised by the film. (Dusinberre, 1976: 109)

Estas son, pues, las “cuestiones estéticas” que *Room Film 1973* debería plantear: por un lado, interrogar el sentido de este constante movimiento sin objeto aparente, “sin apenas dirección o desarrollo”, errático, donde las imágenes oscilan en una pulsación lumínica “indistinta”, en el umbral del reconocimiento; imágenes que trabajan para atestiguar la “incapacidad” del espectador “para hacerse con esas imágenes”, para traspasar y fijar la representación. Por otro lado, desenmarañar el sentido de esa “insistencia” o permanencia de los objetos en su desfiguración (“the objects remain hard to identify”), la extraña “sensación de repetición” que acompaña su visionado, la constancia de un retorno cuya estructura puede sentirse ya desde el mismo principio: “no muchos de los cincuenta y dos minutos deben pasar...” (a Dusinberre le bastan los tres primeros minutos para hacerse con la película, aunque no pueda hacerse con las imágenes). Por último, responder a la cuestión de qué es lo que uno (el espectador, el sujeto) se juega en la película, porque pese a su carácter marcadamente “experimental” y anti-ilusionista, Dusinberre apela constantemente a la producción de sensaciones, compromete su percepción en la construcción de la película: uno “se da cuenta”, “no identifica”, “asume”, “siente una repetición” o la “falta de gravedad”; fracasa, finalmente, en la tarea de “hacerse con las imágenes”.

Es necesario, por tanto, definir con más precisión estas cuestiones, esto es, la imagen, el tiempo y el sujeto, para poder entender su articulación. En primer lugar, entonces, estaría la naturaleza de las imágenes, el modo en que son producidas. El texto de Dusinberre apela a ciertos procedimientos técnicos que posibilitarían su inestabilidad radical en la película, la “negación de una imagen tangible” (109). Primero, el trabajo con la cámara: un movimiento convulso y carente de estructura, errático,

inestable, “azaroso o arbitrario” (113), que se refiere al encuadre pero también al foco, sometido a una fluctuación constante. En segundo lugar, la distancia entre la cámara y lo que, por momentos, apenas logra tomar la forma de objetos: el detalle exagerado, una cercanía no sistematizable pero insistente, que niega la posibilidad de *establecer el plano*, localizar el espacio. Tercero, el propio estatuto de lo que, de cuando en cuando, podemos llegar a identificar como objetos, esto es, la elección del motivo: cosas banales, insignificantes o significantes de casi nada (una lámpara, unas sábanas deshechas, una planta en su tiesto, su sombra... la propia habitación a la que alude el título). Cuarto, la precariedad de la luz, su intermitencia: construida tanto en las condiciones del supuesto espacio filmado como en los procesos de sub y sobreexposición en laboratorio, una y otra operación constructiva terminan por ser indiferenciables en la superficie de la imagen. Quinto, y último, la materialidad del soporte: su granulosis, el empalme toscamente visible, las operaciones de tintado y enmascarado, la pérdida del marco. Todas estas operaciones, recalca Dusiñberre, desespecifican la idea de un espacio profilmico. La naturaleza de la imagen registrada en la película no puede, pues, ser asignada con claridad (una cámara que inscribe un espacio como una imagen que es positivada y proyectada); al contrario, la naturaleza de la impresión que, en cualquier circunstancia, conforma la imagen, se distribuye indistintamente entre todos estos elementos, que “evocan a través de ellos una sensación de superficie: superficie del objeto, de la película, de la pantalla” (109), no sin un resto o impresión general de *estasis* (109) o suspensión.

En segundo lugar, el tiempo. Esta serie de procedimientos técnicos que determinan el material proyectado en la pantalla debe articularse, necesariamente, con una manera también particular de producir la temporalidad, la duración, la puesta en tiempo de la imagen; lo que, en términos aún demasiado vagos, podría llamarse, con Dusiñberre, su táctica ‘estructural’ (“structural tactic”) (112). En el caso de *Room Film 1973*, como en el de tantas otras películas de Gidal,²⁸ se trata de una táctica sostenida en una estructura de repetición, que frustra el deseo de un arco narrativo, de un ‘objetivo’ hacia el que la película avance. Sin principio o fin determinados significativamente, sin títulos de crédito, la duración se establece, de algún modo, en el vacío, desprovista de puntos de referencia, de tal manera que “el espectador es reenviado a cada momento del film” (112),

²⁸ *Room (Double Take)* (1967); *Upside Down Feature* (1967-72); *Loop* (1968); *Clouds* (1969); *C/O/N/S/T/R/U/C/T* (1974); o *Condition of Illusion* (1975), por citar las más relevantes respecto a esta estrategia estética.

dispuesto ante el tiempo “real” de la situación de proyección, sometido, como he señalado ya, a una impresión general de suspensión, de *estasis*. Pero esta estructura de repetición, confrontada con el azar, la irreductible contingencia y desespecificación de los elementos plásticos de la película, destaca sin embargo por su absoluta rigidez mecánica, por su automatismo. En este aspecto, Dusinberre sí puede ser del todo preciso:

Gidal's specific 'structural' tactic is to cut the film into two-foot lengths (five seconds long, at 16 fps), with splice bars clearly visible as a rhythmic device. Each five-second sequence is repeated once, so that the progression is two steps forward, one back: after the first shot, A, comes A I then B, then BI then C. C I then D ... (112)

Efectivamente, al comienzo del texto ya avisaba de una cierta “sensación de repetición” en el visionado del filme. Y sin embargo, a pesar de la precisión estructural de la táctica escogida, este automatismo de repetición no se hace evidente al espectador: “[t]his progression, however, is *visually indistinct*” (112, cursivas propias). Requiere, en el mejor de los casos, de varios visionados antes de que pueda distinguirse, debido precisamente a la radical heterogeneidad procedimental del trabajo de la cámara, la banalidad de los objetos, las condiciones lumínicas del espacio y las manipulaciones del material fílmico. A cierta distancia, en la literalidad de los procesos en juego, la negativa a establecer cualquier unidad y estabilidad del espacio mediante los procedimientos técnicos de inscripción y manipulación considerados anteriormente, correría en paralelo con la negativa a establecer cualquier unidad y estabilidad del tiempo. Un propósito que trata de alcanzar mediante su táctica de montaje, por la que unidades continuas de material fílmico son arbitraria, pero sistemáticamente, dispuestas y repetidas, sin causa o motivo de desarrollo aparente, como una métrica impuesta desde el exterior de las imágenes. La articulación de estas estrategias, según Dusinberre (113), trataría de mantener la literalidad de las experiencias de grabación y visionado del filme (“to maintain the literalness of the recording and viewing experience”), esto es, de contener y frustrar la aparición de otro espacio (un espacio narrativo) y otro tiempo (el tiempo de una historia) que no fuesen el espacio y el tiempo “real” del acontecimiento fílmico. Una relación que, en este y otros muchos textos de la época, se encapsula en la fórmula de una escala *uno a uno*: “maintaining a 1 : 1 relationship between shooting time and projection time in an effort to eliminate any possibility of an ‘illusionist’ representation of time” (112).

Por tanto, y en tercer lugar, *Room Film 1973* propone un determinado trabajo sobre los materiales y un determinado trabajo sobre las estructuras del filme orientados a definir una nueva *escena*, a producir una nueva relación con la situación espectral. En este sentido, la cuestión del sujeto, del sujeto-espectador, deviene crucial, el término de una aparente simetría con las formas fílmicas y el destino final al que apunta toda su estrategia formal: “the film privileges the very process of configuration of the image on the part of the recording apparatus *and* on the part of the viewer” (113). Desde este punto de vista, *Room Film 1973* puede entonces ser entendida como un trabajo sobre, y en, el umbral del reconocimiento: “about how insubstantial light can evoke substantiality” (110); acerca de cómo una continua negación de la representación puede conseguirse, para el sujeto que la observa, mediante el proceso de exponer la ilusión sobre la que descansa la representación (“continually denying representation by exposing the illusion on which that representation rests”) (110). Pero esta tarea, esta “exposición”, no puede acometerse sin una profunda dimensión autorreflexiva. No se trataría, por tanto, de un mero ejercicio de cuestionamiento de las prácticas representativas dominantes, sino particularmente de un cuestionamiento de su propio proceso de aparición: “*and* it must represent itself in a way which is continually ‘meaningful’” (111), esto es, autoevidente para las formas y evidente también para el espectador. Si, de nuevo con Dusiinberre, entendemos el proyecto ‘formalista’ de Gidal como una práctica comprometida con el cuestionamiento de la producción del sentido y la representación, es importante recalcar que prácticas, producción de sentido y representación no se refieren entonces exclusivamente al sistema *fílmico*, sino también, y especialmente, al sujeto; al sistema *psíquico*:

The formalist project is to challenge the coherent system of formal practices which subtend the dominant practice and thereby challenge the organisation of meaning and, ultimately, the entire system of signification established by the dominant practice. It does this by separating the formal postulates from their conventional context and revealing the way in which they operate, the way in which they determine representation. (111)

No es casualidad, por tanto, que a lo largo de esta declaración programática de intenciones no aparezcan los términos ‘cine’, ‘fílmico’, o siquiera ‘imagen’. Se trata de prácticas, formas, sistemas, representaciones y procesos de significación que articulan tanto la práctica fílmica como los procesos de subjetivación que se activan (o que, desde una lectura pesimista del proyecto, son fantasmáticamente convocados) en el momento

del acontecimiento cinematográfico. De un modo u otro, es por esto que la tarea del cine estructural/materialista es considerada, desde el principio, como una cuestión *política*.²⁹

En resumen, la película de Gidal, junto al comentario de Dusiñberre, se presenta como una articulación de los cuatro grandes aspectos relacionados con la práctica cinematográfica que señalé anteriormente. Una articulación que designa también el núcleo de las preocupaciones estéticas de la práctica y la teoría del cine de los años setenta: figurabilidad, temporalidad, subjetivación y politización del acontecimiento fílmico. Así, en primer lugar, se trata de un modelo de emergencia de la imagen entendida como interrupción de la figurabilidad: una serie de procesos formales determinados a un tiempo por el azar y la *contingencia* radical de los materiales convocados, imágenes que se inscriben y palpitan en el umbral del reconocimiento. En segundo lugar, una temporalidad, un modelo temporal en el que esa imagen se distribuye y (re)aparece: una puesta en tiempo que especifica un sistema de retornos, un automatismo de repetición sistemático, ciertamente compulsivo y, a la vez (sintomáticamente) inadvertible. En tercer lugar, un modelo de subjetividad, determinado por las relaciones productivas de esta nueva puesta en escena en la que el sujeto se incluye, que designa y produce al sujeto en los mismos términos en los que la imagen es producida. Por último, y en consecuencia, un modelo de acción política “revolucionaria”, una “política de la percepción” definida y establecida en esta misma maquinaria de producción. A lo largo de las siguientes páginas desarrollaré el sentido de los dos primeros aspectos en relación con la indexicalidad; los problemas relacionados con la cuestión de la producción de subjetividad y su dimensión política serán examinados más extensamente en los siguientes capítulos de la investigación.

4. INDEXICALIDAD, DESEMEJANZA Y FIGURABILIDAD: LA EMERGENCIA DE LA IMAGEN

Indexicalidad e iconicidad son dos atributos básicos de la imagen figurativa de origen fotoquímico. Como he señalado ya, durante los años

²⁹ En esta misma antología, Malcolm LeGrice (1976: 25) declara que “concern with the mode of audience reaction and perception seems only to have been expressed directly in the theoretical writing of European film-makers, frequently viewed as a political as well as an aesthetic issue. This can be seen as a development of Vertov’s stance —a politics of perception”.

sesenta y setenta del siglo xx, el rechazo hacia lo que, en ese periodo, se denominó “impresión de realidad” en el cine, se articuló en una serie de ejercicios de desmontaje crítico del modo en el que el carácter indexical de la imagen fotográfica era capaz de *legalizar* la semejanza icónica hasta elevarla a un estatuto de verdad, produciendo una fuerte “creencia” en la realidad de la imagen. Una verdad que, entendida como una construcción discursiva, escondía y preservaba una determinada posición ideológica (burguesa, capitalista, idealista) que debía ser desmantelada.³⁰ La obra de Peter Gidal es un buen ejemplo de este discurso, puesto que se plantea como un trabajo acerca de la emergencia (fallida) de la figuración, esto es, acerca del modo en el que el registro indexical apunta hacia un estatuto figurativo que, en su caso, es tratado de suspender en un estado de emergencia. De este modo, el trabajo de Gidal puede entenderse como un ejercicio de separación y distinción entre la indexicalidad y la iconicidad de la imagen fotográfica, y también como un intento de demostrar, en el territorio de las prácticas fílmicas, el tipo de relación que se establece entre ambos atributos de la imagen. Aunque, desde luego, estas cuestiones no están presentes de manera explícita en sus textos teóricos, sí son formuladas en estos términos por otros autores, aunque no se refieran directamente a su obra. En este sentido, me gustaría desplazar la argumentación hacia las reflexiones sobre indexicalidad y figurabilidad del historiador y teórico del arte George Didi-Huberman, puesto que el proyecto estético de Gidal, en lo relativo a la primera de las cuestiones que plantea (la emergencia de la imagen), cobra una dimensión especialmente significativa leído a través de algunos de sus textos.

En “The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)” (1984), Didi-Huberman propuso un modelo para comprender la importancia de los procesos subjetivos implicados en la transformación de un objeto vi-

³⁰ De un modo bastante sintético, esta es la situación denunciada por los editores de las dos revistas de cine más combativas en el París postsesentayochista, las ya citadas *Cinéthique* y *Cahiers du cinéma*. En el número 5 de *Cinéthique* (1969), por ejemplo, Gérard Leblanc (1977: 15) afirmaba que “All you need to produce an ‘impression of reality’ is allow the camera to follow the ideological bias built into its mechanism”. Jean-Louis Comolli y Jean Narboni, también en 1969, denunciaban desde *Cahiers* que “el cine, de un modo completamente natural, [...] reproduce la realidad. Pero esta realidad [...] reflejada por instrumentos y técnicas [...] es completamente ideológica” (Comolli & Narboni, 1969: 78). Aunque no explicitado, esta naturalidad a la que se refieren Comolli y Narboni es precisamente su capacidad para *registrar* (ser un índice de) un acontecimiento profílmico *en tanto imagen figurativa*.

sual en una imagen figurativa (y, por tanto, significante o investida de sentido). Se trataba por tanto de determinar cómo emerge este sentido (representacional) de la imagen, pero no a partir de un análisis de sus características formales, sino atendiendo a la intencionalidad y al deseo de la mirada del sujeto: de qué manera, y qué fuerzas psíquicas entrarían en juego a la hora de convertir un espacio sensible, una ocurrencia no significativa del campo de visión, en una *figuración*. La forma visual asignificante que Didi-Huberman toma por objeto desde el que interrogar esta transformación es una pequeña mancha, apenas visible, en la superficie del Santo Sudario de Turín. Como es sabido, el Santo Sudario es un amplio rectángulo de lino que, en la actualidad, es el único objeto que pasa por ser un índice verdadero (y milagroso) de Jesucristo; un índice, por lo demás, que sirve a su vez como referencia iconográfica fundamental de la figura de Jesús (al menos desde que, en 1894, su imagen fuera revelada “de improviso”, en toda su precisión figurativa, al fotógrafo Secondo Pia, en ese frágil instante en el que, nada más introducir el papel fotográfico en la solución química de revelado, emerge una imagen invertida, en negativo).³¹ La tesis principal de Didi-Huberman es que esta mancha no reconocible, no figurativa, que permanece al margen del resto de marcas

³¹ El Santo Sudario es, como es sabido, una de las reliquias sagradas cristianas que, junto con el motivo de la Verónica y el Mandylion, o lienzo de Edessa, constituyen la prueba figurativa de la existencia de Jesús, ya que todas ellas son imágenes *acheiropoietas*, esto es, imágenes surgidas milagrosamente y sin intervención alguna de mano humana. La legitimidad del icono crístico, de su apariencia figurativa, deriva de estos *vera icon* de la tradición cristiana (de los que el Sudario ha sido el último en aparecer). Por otro lado, la analogía entre el proceso formativo del Santo Sudario y el de la imagen fotoquímica es evidente. No sólo fue descubierta gracias al trabajo fotográfico de Secondo Pia, sino que ha sido tomada como una suerte de escena primaria de la imagen fotográfica (Bazin, 2001). De hecho, la imagen de la sábana es el negativo (fotográfico) de la imagen de Cristo tras la crucifixión, y algunas perspectivas pseudocientíficas—y, por lo demás, descartadas por muchos investigadores—han apuntado a un proceso fotográfico conocido ya en el siglo XIII como modelo de formación de la imagen (Allen, 1998). Para un recuento de las perspectivas científicas acerca de la formación de la imagen en el Santo Sudario, que apuntan recientemente como proceso formativo más plausible a la radiación conocida como efecto corona, ver Fanti (2011). En cualquier caso, la cuestión que está en juego aquí no se refiere a la demostración científica del método por el que la imagen fue realizada, sino a la inversión subjetiva, al deseo de ver y la “fantasía de referencialidad”, que esta clase de imágenes suscita. En este sentido, el hecho de que, hasta la fecha, no haya unanimidad científica acerca del proceso material por el que la imagen pudo ser realizada, no hace sino potenciar estas cuestiones y elevar el caso del Sudario a un estatuto paradigmático, una “escena primaria” de la visión.

e inscripciones que dibujan la figura de Jesús, es sin embargo la condición de posibilidad de esa misma lectura figurativa de la imagen, y por tanto el elemento informe que da fe de la veracidad de la semejanza. De este modo, Didi-Huberman define la pequeña mancha como una *desfiguración* que, precisamente por su irreductibilidad a ser vista en tanto forma figurativa, por permanecer en el umbral del reconocimiento, es forzada a aparecer como una marca, un estigma o huella (indexical). Y una vez reconocida en tanto índice, la mancha pondría en marcha la significación (una significación abyecta, según sus palabras) como una certeza legítima, depurada de todo rasgo de ilusión. El Santo Sudario constituye por tanto un caso paradigmático de institución de la imagen, una “imagen-matriz” (Didi-Huberman, 2008: 78) de la cultura occidental que, como trato de mostrar, no sólo aporta un esquema idóneo para la comprensión del concepto de imagen en Gidal, sino que subvierte y a la vez radicaliza la función indexical del cine tal y como había sido planteada por André Bazin (2001) en su artículo sobre la ontología de la imagen cinematográfica.

La mancha en la sábana, al igual que las imágenes de Peter Gidal en *Room Film 1973*, permanece para Didi-Huberman fuera de los confines de la elaboración hermenéutica. No puede ser del todo explicada en términos de origen, puesto que una primera aproximación no revela más que su ambivalencia respecto a su causa. Podría, en efecto, no ser más que un daño colateral, una impureza derivada de la inexactitud del proceso para-fotográfico que, como algunas teorías sostienen, produjo el resto de la imagen. Pero podría también pertenecer al orden de la figura, o ser una mancha producida mucho tiempo después de que Cristo yaciera en la sábana, o no ser mancha sino diseño, imagen o figura, el *icono* de una mancha.³² Su arbitrariedad e impureza de origen emergen como un desa-

³² El estatuto figural de la imagen registrada, esto es, del índice, lo hace idéntico al icono desde el punto de vista de la forma. Es, como señalaba en el capítulo 2 con Philip Rosen, una cuestión de origen, de proceso de producción, lo que los distingue y lo que los coloca, al índice y al icono, en regímenes visuales absolutamente distintos. En *La ressemblance par contact*, Didi-Huberman (2008) destaca que, ya en las imágenes primitivas de manos impresas sobre las paredes internas de las cuevas prehistóricas, el anudamiento de la indexicalidad y la iconicidad está presente: la impronta (el índice) es tanto un proceso (de producción) como un motivo (parte de un programa iconográfico): “L’empreinte constitue ainsi, non seulement un procédé courant de la représentation figurée, mais ainsi encore le motif dominant de l’iconographie australienne. [...] [J]amais en elles le processus ne s’oppose au résultat, ni l’«abstract» au «figurative». Ni le tracé à la trace, ni la trace au symbole. Que l’empreinte surgisse comme l’«aube des images» ne veut pas dire qu’elle en soit l’existence simplifiée, bien au contraire. D’emblée le geste technique

fío a la comprensión del resto de la sábana, como si la resolución de este misterio *parcial*, el reconocimiento de este efecto desarticulado del soporte (“[i]t seems to exist [...] as an effect of its support [that] have no precise limits, sequence, or articulation”) (Didi-Huberman, 1984: 65), implicara asimismo la clave del misterio *total* del sudario. En definitiva, la mancha es muda y absurda, pero sobre todo ocurrente, puesto que *algo* ha debido ocurrir ahí, es el resultado visual de un acontecimiento o proceso. Su propia banalidad e insignificancia (puesto que se resiste a la significación), la convierte a un mismo tiempo en una insistencia formal que moviliza el deseo de comprender, el deseo de dar con la clave del misterio. Como señala Didi-Huberman (1984: 65-66),

... this stain reveals itself only in the precarious opening of the becoming visible; it is deployed only as a closing of signification, a closing to signification. It says nothing. It doesn't seem made to be understood (whereas a figure, a recognized image, a facial appearance always point to or at least carry the promise of meaning). It seems to arise from pure contingency. It tells nothing in itself about its origin. Would segmenting or scanning it give it meaning? Yet it appears to be outside the bounds of scansion or any sort of narrativity. It is only a chain of nonmimetic, chance occurrences, neither imperceptible nor yet perceptible as figures.

Para Didi-Huberman, la dificultad hermenéutica de la mancha se refiere explícitamente a su resistencia para convertirse en figura: “[i]t doesn't seem to lend itself to being raised up (in the sense of the dialectical *Aufhebung*) into something figurative;” (65). Tomado de Hegel, el término *Aufhebung* (Síntesis) corresponde al tercer y último movimiento de su dialéctica, aquel que opera una reunificación del ser (encarnado en la Tesis) y la acción que impone su propia negatividad (la Antítesis).³³ El concepto

en fut complexe, et d'emblée il fut investi des puissances surdéterminées de l'imaginaire et du symbolique” (Didi-Huberman, 2008: 49-51).

³³ Para Alexander Kojève (1969), cuya introducción a la filosofía de Hegel tuvo una enorme influencia en el pensamiento de Althusser, Bataille o Lacan, por citar sólo algunas de las referencias más explícitas, la Síntesis o *Aufhebung* se refiere a una superación reunificadora de la oposición entre Tesis y Antítesis, pero una superación que, a la vez que los suprime, los preserva y sublima. En este sentido, la *Aufhebung* debe ser entendida como un producto “real”: “the Thesis describes the *given* material to which the action is going to be applied, the Antithesis reveals this *action* itself as well as the thought that animates it (the “project”), while the Synthesis shows the result of that action—that is, the completed and objectively real *product* (*Werk*). This product *is*, just as the initial given is; however, it exists not as given, but as *created* by action that negates the given” (Kojève, 1969: 207). Por otro lado, el concepto de hegeliano de

de *Aufhebung* abre aquí un espacio de significación especialmente importante, ya que fue también por recurso a este concepto que Stephen Heath trató de establecer la relación entre las formas de inscripción y construcción del sujeto en la representación cinematográfica y la emergencia del espacio narrativo. En efecto, la lectura que Didi-Huberman hace de la relación entre el régimen de inscripciones visuales de la sábana, el deseo escópico y la figuración, corre en paralelo con el análisis de Heath en su famoso artículo “Narrative Space”, donde afirma que “The need [of narrative films] is to cut up and then join together in a kind of spatial *Aufhebung* that decides a superior unity, the binding of the spectator in the space of the film, the space it realises” (Heath, 1976: 86).

En el texto de Didi-Huberman, *Aufhebung* toma claramente el sentido de una elaboración, una transformación alucinada, fantasmática, por la que el sentido de una figura, la figuración, emerge (o, más bien, reemerge) y se ostenta, como una visión absoluta que unifica finalmente el ver y el conocer, que da lugar a una “certidumbre figural”:

What we need is a concept of figurative *Aufhebung*. We would have to consider the dichotomy of its field and its means, and how they deploy a dialectical mimesis as initiation of absolute knowledge; how it attempts to transform sensible space and to begin a movement (Hegel would have said *automovement*) in the direction of certitude, figural certitude. An absolute seeing that would transcend the scansion of seeing and of knowing; an absolutely reflexive representation. (Didi-Huberman, 1984: 67)

Esta *Aufhebung* figurativa es la que pone en marcha la fantasía de referencialidad del Sudario. Los investigadores de la sábana de Turín, los *sinدونólogos*, al tratar de interpretar y reconstruir cada uno de sus elementos de acuerdo a la historia de Cristo, serían los agentes privilegiados de esta pulsión de transformación, que Didi-Huberman asocia a un “fantasma”, y que el medio fotográfico contribuiría a “alucinar”, “with all the beauty, rigor, and insane precision the term implies” (67). En este contexto, la mancha inicial es lo que parece resistirse a esta transformación. Sin embargo, la tesis más importante de Didi-Huberman es que, al contrario, esta transformación depende enteramente de aquella marca

Aufhebung es determinante para entender la relación entre Hegel y Lacan tal y como la articula Slavoj Žižek (1989), puesto que su lectura de Hegel emparenta la reunificación de los contrarios con la dialéctica entre los órdenes de lo simbólico y lo real en Lacan. La *Aufhebung*, en este sentido, no será más síntesis sino *síntoma*, una propuesta que debe ser leída en conjunción con el concepto de *inervación* que planteo en el capítulo 6.

resistente a la significación: “But first it must be stated that in that very place where figuration abolishes itself—as in this stain—it also generates itself” (67). En otras palabras, es porque la mancha carece de figura que el resto de marcas dispuestas sobre la sábana puede llegar a alcanzar un régimen de certidumbre figurativa. La razón de esta paradójica aserción estriba en la *presuposición indexical* (67), es decir, en la asunción de que la mancha desfigurada *debe* ser un índice de algo. En otras palabras, es su “ausencia de figuración” lo que “sirve como prueba de existencia”, pues “si el contacto ha ocurrido” realmente, entonces toda “figuración parecería falsa” (68):³⁴

there, just where figuration effaces itself, it generates itself as well. But the unlooked-for corollary, the supplement, would be the following: the effacement of all figuration in this trace is itself the guarantee of a link, of *authenticity*; if there is no figuration it is because *contact* has taken place. The noniconic, nonmimetic nature of this stain guarantees its *indexical value*. (67-68)

Como puede observarse, el juego entre indexicalidad e iconicidad se desplaza por completo hacia el dominio de la subjetividad y el deseo del observador: la indexicalidad, el proceso formativo por el que la imagen alcanza su autenticidad, su *dignitas* (Didi-Huberman, 2008: 70), aparece aquí en primer lugar (esto es, antes incluso de ser probada) como una suposición, una hipótesis, derivada de su estatuto figurativo. En este sentido, la semejanza figurativa es entendida como una construcción retórica cuya autenticidad sólo puede atestigüarse por recurso a una imagen semejante, informe, que inmediatamente es comprendida *como si* se tratara de un registro automático, esto es, de un índice.

Es, cuanto menos, interesante leer esta concepción de la indexicalidad junto al texto de André Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica” (2001: 23-30), puesto que la propuesta de Didi-Huberman define la indexicalidad en unos términos aún más radicales. En efecto, no se trataría,

³⁴ Esta presuposición es el punto de partida de una lógica abductiva, que Peirce (CP §5.188) describe mediante la siguiente fórmula: “The surprising fact, C, is observed; But if A were true, C would be a matter of course, Hence, there is reason to suspect that A is true”. En este punto de la argumentación, el sindonólogo se encontraría aún en la premisa mayor (C): *hay razones para pensar que, si hay manchas en la sábana, estas manchas indican, son índices de, algo*. Para Didi-Huberman, la abducción es la lógica misma de la hipótesis indicial. La lógica de la abducción, desde Lacan, puede considerarse también como una retroducción, esto es, una suerte de *acción diferida*: es la respuesta (elaborada) a una sorpresa.

con Bazin, de defender el primado de la indexicalidad sobre la figuración subrayando que “la imagen *puede ser* borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental” sin por ello perder su valor, y que, por tanto, su encanto podría encontrarse *también* en “esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles” del álbum familiar (Bazin, 2001: 28-29, cursivas propias). Al contrario, será *gracias* a esa total desfiguración de la imagen, precisamente en virtud de su ilegibilidad, que la huella indexical emerge como garantía de legitimidad del contacto, como “prueba de su existencia”. En otras palabras, y parafraseando a Bazin, la imagen *debe ser* borrosa, deformada y descolorida para garantizar que, en efecto, se trata de un verdadero índice: de Bazin a Didi-Huberman, una posibilidad formal se convierte en un imperativo de eficacia fenomenológica. Así, si la figuración no garantiza nada, si no testifica su propia veracidad, es porque descansa sobre la autenticidad de un acto del que la huella indexical, necesariamente ilegible y desfigurada, da fe.³⁵ Por recurso a la indexicalidad, entonces, ontología y fenomenología se dan la mano, y la imagen deviene una *auténtica* “impresión (en el doble sentido de impronta y percepción afectiva) de realidad”, una cuestión a un tiempo semiótica, psíquica y teológica:

I might add that the word *authenticity* is common to the vocabulary used by Peirce to describe the index and to the cultural discourse of theologians concerning relics (the stain itself is like a micro-session—and no less important for that—in the great authenticating process focused on the shroud of Turin, a process that never ends). [...] Every figure has its origin where it is effaced, if that place of origin is a place of contact. (Didi-Huberman, 1984: 68)

Entendida ya como un elemento indexical, la mancha se abre a un proceso interpretativo que la iguala a un síntoma médico, el proceso figural por el que, desde un plano semiótico, la enfermedad se manifiesta en toda su actualidad. El sindonólogo trata de encontrar el posible origen de esa irrupción informe en un acontecimiento del pasado, como si la mancha fuese, como el síntoma, una actuación de la enfermedad (de la historia, del drama) en el cuerpo (en la sábana). En el texto de Didi-Huberman, historia y drama convergen de un modo especialmente significativo, puesto que lo que el investigador de la sábana busca en esa mancha es

³⁵ Por otro lado, es evidente que es siempre una inscripción *verdadera*, un índice legítimo y exterior al campo semiótico de aquello sobre lo que se inscribe, lo que otorga a un objeto cualquiera su pretendida autenticidad: el sello de lacre o la firma del pintor son ejemplos paradigmáticos.

la testificación del propio drama de Jesucristo, esto es, de su Pasión. Una mancha ilegible sobre una tela de lino se convierte así, en virtud de este drama que a un tiempo debe esconder y mostrar, en su prueba misma, el índice de la Pasión y la muerte de Jesús. La mancha insubstancial de la sábana deviene entonces substancia: la sangre de Cristo como prueba que pone en movimiento la operación figurativa al completo. Sólo entonces, la sábana reaparece como Sudario.³⁶

En adelante, todas esas otras figuras desplegadas a lo largo de la sábana se convierten en huellas de un proceso inscritas en un Sudario (que ya es Santo), legitimadas por la mancha desfigurada, que se ha convertido en una prueba irrefutable de la sangre derramada, el soporte de la radical autenticidad, del drama, del contacto físico. Así, cada huella, cada marca encontrada en este soporte de lino se inscribe plenamente como índice de una historia bien concreta (la historia de la Pasión de Cristo), hasta el punto de que todo elemento, e incluso toda falta de elemento o marca, esto es, todo el régimen de presencias y ausencias que determina a la sábana como un sistema semiótico pleno, coincidiría o encontraría una explicación en todos y cada uno de los acontecimientos narrados por los Evangelios; sería “the entire Passion which, imagined, must be called up [...] from the holy shroud” (Didi-Huberman, 1984: 74).³⁷ En este “verdadero drama de la visión”, por utilizar una expresión tomada de Stephen Heath,³⁸ esa pequeña marca, resistente a la significación, des-

³⁶ “For in fact we are dealing here with crime, blood, and ritual. Figural certitude takes the decisive step of *seeing* substance in this brownish stain. Henceforth it will see a bloodstain. Thus is established the existence of a sheet of linen as a shroud” (Didi-Huberman, 1984: 68). Por otro lado, es necesario insistir en el carácter abductivo de esta presuposición, que corresponde ya a la premisa menor (A) notada con anterioridad: *si la sangre fuera verdadera, entonces toda la sábana se entendería mejor...* Por lo demás, métodos de análisis científicos contemporáneos no han podido encontrar rastro de sangre alguno en la sábana de Turín (cfr. Didi-Huberman, 1984: 81).

³⁷ Como puede apreciarse, la descripción de Didi-Huberman coincide con la idea de fotografía como “lugar del crimen”, tal y como la describiera Walter Benjamin (O I.2) en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Para Benjamin, el detective suficientemente atento podría desentramar el confuso sistema de marcas indiciales como huellas de un proceso: el crimen en sí. Por supuesto, la fotografía y el cine han tematizado insistentemente esta clase de *Aufhebung* figurativa, el delirio de su perfección fantasmática de referencialidad. *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni (1966), es quizá el ejemplo más conocido de esta tematización.

³⁸ “In so many senses, every film is a veritable drama of vision and this drama has thematically and symptomatically ‘returned’ in film since the very beginning” (Heath, 1976: 90).

figurada, tiene para Didi-Huberman el valor de movilizar, de poner en escena esta fantasía de referencialidad. El índice toma entonces el papel de un *legisigno*, la subclase de signos que, para Peirce, legalizan la relación con el sujeto, esto es, que dan un soporte de auténtica existencia a aquello que designan.³⁹ De este modo, la huella indexical se instrumentaliza al servicio de una determinada narración, movilizándolo así al resto de marcas en esa misma línea “hermenéutica”. Haciendo una apropiada paráfrasis de la famosa sentencia de Lacan, Didi-Huberman (67) señala que “esta huella representa a un sujeto para otras huellas” (“the original trace ‘represent a subject for other traces’”).⁴⁰ En este sentido, el índice es reintegrado y reducido a un imperativo simbólico, sometido a la Ley, esto es, a un relato que debe contar y constatar, en cada ínfima superficie de la sábana, la autenticidad de la muerte y resurrección del cuerpo de Cristo. En un argumento que arroja su sombra influyente hacia las tesis de Mary Ann Doane y Philip Rosen sobre la articulación de la indexicalidad y la narración, esta instrumentalización consiste en “‘affirming’ the indexicality of a visible sign for the sole purpose of making it shine forth as a beacon of symbolic law” (69).

La huella indexical, por tanto, es a la vez una falta y un exceso. Una extrema contingencia que debe ser reinscrita en el sistema simbólico, porque es menos que cualquiera de los otros signos (puesto que no llega a construir semejanza) pero a la vez los excede, ya que los da soporte, los legitima en tanto *legisigno*. Siguiendo a Agamben, se trata de esa condición de desfigurabilidad que es a su vez el “refugio”, la institución de toda imagen. Este juego oscilatorio del índice, a un tiempo menos y más que una imagen,⁴¹ se corresponde también con un juego de distancias,

³⁹ Ver Peirce (CP §2.259 y §2.260) y Deleuze (1984).

⁴⁰ La posición del significante/huella aparece, en “Subversion du sujet et dialectique du désir” (Lacan, 1966) exactamente en estos términos: como aquello que hace que no éste, sino el resto de la cadena significante represente al sujeto: “Notre définition du signifiant (il n’y en a pas d’autre) est : un signifiant, c’est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant. Ce signifiant sera donc le signifiant pour quoi tous les autres signifiants représentent le sujet : c’est dire que faute de ce signifiant, tous les autres ne représenteraient rien. Puisque rien n’est représenté que pour” (Lacan, 1966: 819). Para un desarrollo de este comentario en relación con la posición del sujeto en la cadena significante, ver Žižek (2008: 21-27).

⁴¹ En *La ressemblance par contact*, Didi-Huberman (2008: 78-79) expresa esta ambivalencia en los siguientes términos: “*moins qu’une image*, parce que champ de traces indescriptibles, à peines visibles, procédant par simple *impressio* matérielle; *matrice de l’image*, parce que lui donnant sa légitimité, son «prototype» d’engendrement, comme dissent les Byzantins, mais aussi sa

una oscilación del observador entre la cercanía extrema de la atención al detalle (que debe tratar de abolir pero que resulta fundante, puesto que designa el encuentro) y la necesaria separación a la hora de elaborarla narrativamente. La mancha, dice Didi-Huberman, debe tratarse a distancia precisamente porque se trata de un detalle excesivo, excesivamente frágil, que se pierde irremediabilmente cuando uno se acerca demasiado. Si la distancia favorece su visibilidad al atravesar su umbral de inteligibilidad, este detalle deberá, pues, ser elaborado a distancia. En sus palabras, “Distancing creates visibility, in as much as it involves elaboration” (71). Didi-Huberman habla aquí de elaboración en un sentido específicamente freudiano (elaboración [*Verarbeitung*] o trabajo elaborativo [*Bearbeitung*]), que entiende como “an associative process that presupposes its object, rendering it suitable to support a fantasy” (71). En este sentido, el índice se vuelve el soporte objetivo que debe reintegrarse en una elaboración fantasmática, una escena en la que el deseo del investigador pueda ubicarse. Para Didi-Huberman, por tanto, la función indexical en esta fenomenología trascendental de la visión (“transcendental phenomenology of the visible”) (67) no puede separarse de una dimensión psíquica de la puesta en escena. Así, la propia figurabilidad es entendida como un proceso de escenificación (“a means of staging”), en el mismo sentido en el que Freud (OC IV-V),⁴² en *La interpretación de los sueños* (1901), habla de “consideración a la representabilidad” [*Rücksicht auf Darstellbarkeit*] en el trabajo del sueño.⁴³ La *Aufhebung* figurativa que propone Didi-Huberman se ubica exactamente en este contexto:

contreforme négative, son *character* au sens technique; *plus qu’une image*, enfin, parce qu’au-delà de toute imitation «artistique», de toute «main d’homme»—parce que relevant moins du visible que d’une vision au sens fort, moins du visage *per naturam* que d’une face divine, *per gratiam*”.

⁴² Los trabajos de Freud serán citados a partir de las obras completas. Para facilitar su ubicación, he preferido citar de acuerdo al volumen de las *Obras Completas*, seguido de su paginación, para así resaltar la homogeneidad de la fuente original y evitar desfases de año de publicación a medida que vayan apareciendo nuevas ediciones de las obras. La referencia será siempre las *Obras Completas* (traducción de José Luis Echeverry) editadas por Amorrortu (Buenos Aires).

⁴³ Laplanche y Pontalis definen esta representabilidad, *figurabilité* en su traducción al francés, cuyo uso castellanizo en este trabajo, como la “[e]xigencia a la que se someten los pensamientos del sueño: experimentan una selección y una transformación que los sitúan en condiciones de ser representados por imágenes, especialmente visuales” (Laplanche & Pontalis, 2004: 366).

This is where the field I referred to as *figurative Aufhebung* has its fantasmatic extension, in thoughts expressed as images or, as Freud says, as pseudothoughts; in substituting for logic pure relationships of formal contiguity; in the play of displacements of plastic intensity, in their ability to focus and fascinate ... (Didi-Huberman, 1984: 73)

De este modo, si en un primer movimiento la huella indexical es sometida a un imperativo de figurabilidad, es decir, es reconducida a la dinámica de desplazamientos y condensaciones significantes por las que lo simbólico toma forma de imágenes, en un segundo momento es reinsertada en una lógica que la dota de sentido narrativo, si bien mantiene su dependencia de la escena fantasmática. Es lo que, de nuevo con Freud, designa la ‘elaboración secundaria’ o ‘consideración de inteligibilidad’ [*Rücksicht auf Verständlichkeit*];⁴⁴ un llegar a un acuerdo con el sentido que

Freud writes, draws figurability out from a dream, from the side of fantasy, which displaces the visual intensities, limits them or uses them—he says—as a means of ‘rebuilding a facade,’ of subsuming the intense image, even the scene, into *scenario*. Into coherence, narrative logic. (73)⁴⁵

Por tanto, la *Aufhebung* figurativa que pone en marcha la marca indicial se compone de dos momentos, aunque, como señala Didi-Huberman, no responden a una lógica temporal de correlación, sino que expresan la doble articulación de esta emergencia de la imagen. Por un lado, entonces, como la atracción regresiva de un recuerdo que reaparece, se reescenifica: en el caso del Sudario, la puesta en escena del fantasma visual de la Pasión tal y como fue relatada en los Evangelios. Por otro lado, la elaboración secundaria o, en palabras de Didi-Huberman, la “deducción

⁴⁴ En *La interpretación de los sueños*, Freud la define en estos términos: “Esta función psíquica que emprende la llamada elaboración secundaria del contenido onírico parece idéntica al pensamiento de vigilia. Es lo que resulta, con mucha probabilidad, de la siguiente consideración: Nuestro pensamiento despierto (preconiente) se comporta hacia un material perceptivo cualquiera de idéntico modo que lo hace esta función hacia el contenido onírico. Le compete, desde luego, poner orden en ese material, establecer relaciones y adecuarlo a la expectativa de una trama inteligible. Más bien nos excedemos en ello; los trucos del prestidigitador nos engañan porque se apoyan en este hábito intelectual nuestro. En el afán de componer de manera inteligible las impresiones sensoriales que se nos ofrecen, a menudo incurrimos en los más extraños errores o aun falseamos la verdad del material que nos es presentado” (OC V: 495).

⁴⁵ Juego de palabras con el francés para dar cuenta del paso de la disposición formal a la lógica narrativa: *Scénario*, en francés en el original, no se refiere a escenario en un sentido espacial, sino a guión, a texto dramático.

dramatúrgica”, esto es, el trenzado inteligible de la figura en una escena sujeta a una lógica narrativa, una explicación racional, que blinda y cohesiona tanto la superficie de la sábana como la fantasía de referencialidad del sujeto que la examina. Una vez que esta fantasía de referencialidad es puesta en marcha, las operaciones de desciframiento del tejido operan con una lógica implacable, como un delirio de perfección clínico-semiótico que se apresura a determinar cada elemento de la superficie de la sábana como una huella de la Pasión, y cada huella, por tanto, como un elemento figurativo.⁴⁶

En definitiva, el drama de la visión que escenifica el Sudario es el de una elevación hacia la figura y la narración a partir de la marca indexical, que actúa a un tiempo como aquello que es menos (lo que no se deja insertar fácilmente en el juego de la representación), y como aquello que a su vez la excede, puesto que la legitima y autentifica. Como he señalado, el texto de Didi-Huberman traza el movimiento que pone en juego este deseo de ver, la fantasía de referencialidad, en unos términos prácticamente idénticos a los que Stephen Heath desarrolló, en los años setenta, tanto para explicar la formación del espacio narrativo del cine clásico como para fundamentar, como explico a continuación, el trabajo de Peter Gidal y el cine estructural/materialista. En este caso, sin embargo, lo que parece estar en juego en sus películas es precisamente el cuestionamiento de este modelo, su negatividad como momento crítico o, en otras palabras, la autoexposición de las condiciones que determinan esta *Aufhebung* figurativa.

5. LA “OTRA ESCENA” DEL CINE: LA TYCHÉ Y EL AUTOMATON

En el cine de Gidal, en efecto, la marca indexical no parece dejarse atrapar en esta suerte de elevación; persiste como mancha, en su estatuto indicial, desfigurado, mudo. Es, por tanto, un cine que celebra su indexicalidad a toda costa, contra el movimiento del deseo espectral que trataría de elaborar, mediante un proceso de narrativización, las condi-

⁴⁶ A este proceso es a lo que Didi-Huberman denomina, citando al teólogo cristiano del siglo IV Cirilo de Jerusalén, el *baptismo* de la visión: “by receiving the imprint (to *antitupon*: the index) of the Holy Spirit, everything is accomplished in you as image (*eikonikos*: as icon), because you are the images (*eikones*) of Christ” (Cirilo de Jerusalén, cit. en Didi-Huberman, 1984: 81). Una referencia que ancla la fenomenología de la visión occidental al discurso de la encarnación cristiana presente ya en los primeros textos teológicos de la Iglesia.

ciones para un “baptismo” de la imagen. En este sentido, el proyecto de Gidal puede entenderse no como una negación de la estética realista baziniana, sino como su cumplimiento más insospechado y radical. Al igual que para Bazin, la imagen fotoquímica también es un encuentro del tiempo y el material sensible; también supone un corte, una suspensión o interrupción del flujo de las cosas (Bazin (2001: 29) hablaba de que la fotografía “embalsama el tiempo”, una inflexión mortificante que trataré con Gidal y Lacan a continuación); una *parada*, dice Agamben, y aquí se puede entender bien qué puede significar que la parada no corresponda al tiempo cronológico, puesto que nada, en efecto, se congela en el tiempo, sino que se interrumpe en su propio devenir imagen. Por tanto, esta interrupción no es únicamente la del transcurso del tiempo de la ‘realidad física’, para decirlo con Kracauer, sino la suspensión del movimiento de la imagen hacia la figuración, en esa zona de incertidumbre, emergencia o umbral, que da cuenta y testifica la autenticidad de este mismo proceso. Por eso, este proceso ya no es el de un encuentro con el objeto que llevaría a reconstruir fantasmáticamente un espacio narrativo (ya sea la ficción Hollywoodiense o la Pasión de Cristo) sino el de la misma aparición de la imagen como desencuentro o encuentro *fallido*, la frustración del movimiento del deseo espectadorial que impulsa al sujeto hacia una *Aufhebung* figurativa. Contra la transformación de la mancha en figura, Gidal propone mantenerse en pie ante el primado de la desfigurabilidad.

Por tanto, que la indexicalidad ya no esté al servicio de la historia, que no la ofrezca un soporte de legitimación, no significa que se vuelva inservible, sino que el marco de designaciones que pone en juego se repliega sobre sí mismo, apuntando hacia su propia emergencia y negatividad: el índice se entiende entonces como algo que debe mostrar sus propias condiciones de aparición. Por esta razón, es importante insistir en que su trabajo no descarta la representación (no es, por tanto, un ejercicio de abstracción formalista), sino que la problematiza, la lleva a su momento crítico. En otras palabras, lo que es *expuesto* en el proyecto gidaliano que Dusinberre define como “*continually denying representation by exposing the illusion on which that representation rests*” (Gidal, 1976b: 110, cursivas propias), esta negación *continua* de la representación, es un trabajo de *presentación* de las condiciones de emergencia de la representación, esto es, la imagen reducida y mantenida su estatuto puramente indexical.⁴⁷

⁴⁷ “... film is not the adequate representation of anything. Positing a reality in history (allowing for associations by the viewer and/or within the film),

La indexicalidad es, por tanto, una *operación material*, un proceso que se autodesigna y se convierte en el tema mismo de su trabajo como cineasta. Como afirma Gidal, (1976c: 7), “The subject of the work is [...] the whole foregrounded fabric of the complex system of markings itself”. Es desde esta consideración de la indexicalidad, este complejo sistema de marcas que constituye un *tejido (fabric)* (al igual que el sudario), desde donde entender el propio concepto de ‘materialismo’ al que hace referencia su propuesta estética. El materialismo de Gidal no se refiere a los materiales en tanto elementos concretos (el celuloide, el haz de proyección, el grano...) sino a los mismos procesos, a sus efectos y, finalmente, a las relaciones que se establecen entre ellos. Esta marco de relaciones es pues la escenificación de una dialéctica establecida en ese espacio de tensión o indecidibilidad, de constante emergencia de la imagen. Así, la película no debe dejar de ser una constante (re)inscripción de su propia emergencia; su ‘contenido’ es su propio proceso de devenir imagen, su “operación formal”:

Each film is a record (not a representation, not a reproduction) of its own making. Production of relations (shot to shot, shot to image, grain to image, image dissolution to grain, etc.) is a basic function which is in direct opposition to reproduction of relations. [...] When one states that each film is a record of its own making, this refers to shooting, editing, printing stages, or separations of these, dealt with specifically. Such film mitigates against dominant (narrative) cinema. Thus viewing such a film is at once viewing a film and viewing the ‘coming into presence’ of the film, i.e. the system of consciousness that produces the work, that is produced by and in it. (Gidal, 1976c: 2)

La imagen debe ser siempre imagen *en* proceso, y no imagen *de* un proceso. La insistencia en lo procesual, que Gidal asume como una dificultad

then destroying it, would be film as metaphor rather than as material” (Gidal, 1979: 84). Pero este rechazo radical de la imagen como representación afecta también a ciertas imágenes producidas en el seno de prácticas pretendidamente vanguardistas: “The assertion of film as material is, in fact, predicated upon representation, in as much as ‘pure’ empty acetate running through the projector gate without image (for example) merely sets off another level of abstract (or non-abstract) associations. Those associations, when instigated by such a device, are no more materialist or nonillusionist than any other associations. Thus the film event is by no means, through such a usage, necessarily demystified”. ‘Empty screen’ is no less signficatory than ‘carefree happy smile’. There are myriad possibilities for co/optation and integration of filmic procedures into the repertoire of meaning” (Gidal, 1976c: 2-3).

retórica de su discurso,⁴⁸ debe entenderse estrictamente como la producción de una situación relacional y, por tanto, como una dinámica escénica: relaciones entre los materiales y sus intervalos como elementos que producen la situación específica de la proyección y visionado del filme: “The film produces certain relations between segments. between what the camera is aimed at and the way that ‘image’ is presented” (Gidal, 1976c: 1). Unas relaciones que implican, desde luego, a la experiencia subjetiva del visionado. A este respecto, Stephen Heath (1981b: 165) señala que

‘Materialist’ stresses process, a film in its process of production of images, sounds, times, meanings, the transformations effected on the basis of the specific properties of film in the relation of a viewing and listening situation. It is that situation which is, finally, the point of ‘structural/materialist film’, its fundamental operation, the *experience* of film, and the experience of *film*.

La película estructural/materialista convoca, o pretende convocar, las condiciones de posibilidad para una experiencia específica: la relación sincrónica entre la producción de la película y la producción del espectador. En palabras de Gidal (1985: 164) esta relación “would then undermine or negate the ideal (idealist) viewer’s ideal subject-centre outside the film-trace’s inscription”. Pero como señala Gidal (1979: 85), si “that pro-filmic object that is seen in the viewfinder is not necessarily [the] carrier of history”, sino “el presente *específico*” (“the *specific* present”), no es menos cierto que “that which is held in the viewfinder is a signifier and a carrier of signification” (1979: 86). En otras palabras, la indexicalidad de los procesos filmicos no debe designar nada más que ellos mismos, pero la propia naturaleza de la imagen fotográfica fuerza la aparición de un significado y amenaza con poner en marcha la representación.

Esta cuestión plantea una primera consecuencia específicamente formal, una consecuencia que afecta a la elección del motivo en Gidal y, por tanto, (si puede aplicarse en este caso) a su programa iconográfico: la figurabilidad de la imagen cinematográfica debe llegar a una suerte de *grado cero* de significación, debe pasar por una operación de *reducción semiótica* (“semiotic reduction”) (Rodowick, 1994: 137). En otras palabras, el motivo profílmico en los filmes de Gidal debe estar compuesto de “low-level signifiers” (Gidal, 1976c: 8): ya no la sangre de Cristo, y ni si-

⁴⁸ Tanto en el artículo “Tha Anti-narrative” (Gidal, 1979) como en “Technology and Ideology in/through/and Avant-Garde Film: An Instance” (Gidal, 1985), Gidal insiste en los peligros de su posible fetichización.

quiera la imagen de una mujer,⁴⁹ sino una lámpara, las sábanas desechas, un pequeño tiesto y su sombra..., que aminoren la carga de significación para apuntar, en la medida de lo posible, a su propia especificidad como proceso. Esta liminalidad del contenido representacional de las imágenes, y la decepción que surge al contacto con su banalidad, no persigue otra cosa que “the reduction as far as possible of given signifieds” (Heath, 1981b: 174). Los significantes, marcas de este proceso, deben ser llevados al nivel *mínimo de potencia* (“minimal level of potency”) (174), esto es, deben ser virtualmente impotentes para que puedan evitar su capacidad evocativa y asociativa.

El límite de esta reducción semiótica es la propia duración de la imagen, que es entendida como la unidad básica de la estructura del filme. En el trabajo de Gidal (1976c: 8), la duración es un “bloque material de tiempo” que define “the specificity of cinematic denotation as the point where spatial and temporal articulations converge in the material instance of the filmstrip” (Rodowick, 1994: 137), de manera que tanto la reducción semiótica como el énfasis en la materialidad de los procesos

⁴⁹ Sin duda, la radical iconoclastia de Gidal puede esconder una posición de defensa ante el objeto de deseo, una posición que toma tintes problemáticos en lo relativo al estatuto de la imagen de la mujer. En el debate posterior a su ponencia en la conferencia *The Cinematic Apparatus*, de 1978, Gidal respondía así a Sandy Flitterman respecto al papel del cine de vanguardia en relación con la lucha feminista: “I do not see how [...] there is any possibility of using the image of a naked woman—at that time [1969] I did not have it clarified to the point of *any image of a woman*—other than in an absolutely sexist and politically repressive patriarchal way in this conjuncture”. (Gidal, 1985: 169, cursivas propias). También en “Repetition Time: Notes Around ‘Structural/Materialist’ Film”, un texto de Stephen Heath sobre el que vuelvo a continuación, Heath (1981b: 174) comenta que “the image of a pregnant woman, for example, is locked into a signification so ideologically overdetermining that no kind of other operation affecting the editing, zooming, focusing, camera work, subject position behind the camera, off-screen space or sound, can subvert, attack or deny its meaning; it remains culturally enclosed”. En relación con el proyecto feminista, cuya lectura de la vanguardia de los años setenta desarrollo en el capítulo siguiente, la posición de Gidal respecto al deseo y la mujer que estas declaraciones arrastran implicaría su sometimiento a una estética narcisista y fantasmática, que trataría ingenuamente de excluir la dimensión deseante de los procesos fílmicos y del sujeto. Constance Penley, en “The Avant-Garde and its Imaginary” (1977: 24), llegaría a decir que “minimalist film is the extreme example of the fetishism inherent in cinema”. La disputa con Penley es sin duda de enorme interés, pero he decidido mantenerla fuera de esta investigación por motivos de espacio. En cualquier caso, las siguientes páginas dan cuenta de cómo el deseo no es, como sostiene Penley, excluido en el cine de Gidal, sino más bien problematizado.

colaboran en una nueva regulación de las relaciones espacio-temporales que pone en marcha la película. Si, como afirma Gidal (1976c: 7), una tarea básica de su cine es la de permitir “leer la duración” (“read duration”), es necesario proponer una lógica específica que articule esta duración, una puesta en tiempo que privilegie la especificidad del tiempo real y la actualidad de las relaciones en juego. Esta temporalidad debería sostener la imagen tal y como ha sido descrita, en su estado de emergencia, y debería hacerlo contra un deseo de ver, una pulsión de clausura, que es literalmente insaciable, de tal modo que cualquier movimiento en falso, cualquier concatenación impensada, podría reinstaurar el espacio para la representación narrativa:

The desire for satisfaction in/of the full figure is the desire of the satisfaction through narrative, and no amount of ‘constant slippage, constant contradiction’ (metaphysically turning into some quality) within the narrative (or the narrativisational) film can efface that desire (amongst those who desire it). This is the impossible dream of those who find new radicalisms time and time again (in no time) in dominant or un-dominant narrative cinema”. (Gidal, 1979: 89)

Por tanto, las películas de Gidal deben también, y en segundo lugar, problematizar la cadencia de esa emergencia, su ritmo, contra el propio deseo de satisfacción escópica. Si, como afirma Didi-Huberman ayudándose de Freud, el momento del encuentro con la imagen figurativa es siempre un reencuentro (una reaparición o reescenificación, un “volver a ver”⁵⁰ sin primera vez) Gidal tratará de poner en marcha la lógica tem-

⁵⁰ En *Tres ensayos de teoría sexual* (1905), Freud (OC VII: 203) ya había pensado el encuentro con un objeto como una suerte de recuperación de otro ya perdido, y en relación con la inversión libidinal del sujeto: “El hallazgo (encuentro) de objeto es propiamente un reencuentro”. Años después, en su artículo sobre “La Negación” (1925), retomaba este mismo argumento de un modo mucho más preciso respecto al concepto de representación: “... es preciso recordar que todas las representaciones provienen de percepciones, son repeticiones de estas. Por tanto, originariamente ya la existencia misma de la representación es una carta de ciudadanía que acredita la realidad de lo representado. La oposición entre subjetivo y objetivo no se da desde el comienzo. Sólo se establece porque el pensar posee la capacidad de volver a hacer presente, reproduciéndolo en la representación, algo que una vez fue percibido, para lo cual no hace falta que el objeto siga estando ahí afuera. El fin primero y más inmediato del examen de realidad (de objetividad) no es, por tanto, hallar en la percepción objetiva (real) un objeto que corresponda a lo representado, sino reencontrarlo, convencerse de que todavía está ahí” (OC XIX: 205).

poral de ese retorno, la temporalidad de este reencuentro, contra el tiempo normalizado, linealizado, de la fantasía narrativa. Como he mostrado para *Room Film* 1973, la estructura de puesta en tiempo que caracteriza el cine de Gidal es la repetición; una repetición mecanizada, automática, cuya aparente posición de exterioridad respecto al ámbito de las imágenes (su ausencia de organicidad) encuentra su razón de ser en el modelo psíquico y fenomenológico que describe la emergencia de la figuración. El propósito de esta estrategia es, de nuevo, colaborar a una de-subjetivización de la experiencia de visionado, dislocar y frustrar el modo en que el deseo del sujeto espectador activa una historia para esas imágenes: “*de-subjectivisation* was possible through [...] repetitions and retake working on similar or same profilmic material—the notion of a series of camera-functions and editing-functions which would desubjectivise the resultant projected film-segment’s procedure” (Gidal, 1985: 164).

Para Gidal, al igual que para Agamben, la repetición es el correlato opuesto de la reproducción. La repetición debe ser entendida como una estrategia de puesta en tiempo destinada a hacer fracasar la dinámica que eleva la imagen hasta la representación. Como repetición, aquello que retorna no puede ser nunca idéntico a una supuesta primera vez, y es por esto que aparece como una fuerza de separación y diferencia. Pero en la medida en que esta acción designa “el refugio de todas las imágenes”, su propia institución, la repetición debe entenderse como el acto fundacional de la imagen: una repetición sin primera vez. Por el contrario, la reproducción no sería otra cosa que una insistencia acrítica y fascinada en el frágil éxito de ese proceso de elevación figurativa, esto es, la fantasía de una representación absoluta, una primera vez sin repetición.⁵¹

⁵¹ En “Technology and Ideology in/through/and Avant-Garde Film: An Instance”, la charla que Peter Gidal ofreció en la conferencia *The Cinematic Apparatus* (1978), Gidal se refiere a las diferencias entre repetición y reproducción y representación a partir de una conversación con Stephen Heath mantenida en 1976, que reproduzco a continuación: “In *Condition of Illusion* what is not achieved is the stabilisation of reproduction into the terms of a representation: effectively, the materials of reproduction that are engaged by the film are not stabilised into representation, the photograph given precisely as a holdable moment (why else a photograph if not for that?). The distinction between reproduction and representation is important, though difficult. In a sense, all the films of yours that I have seen are full of the materials of reproduction held off of—not fixed into—representation. Duration and narrative thus come apart, narrative being exactly fixing, stabilisation. In the phrase ‘reproduction of reality’, reality itself means a specific set of reproduced reproducible representations, positions, stabilities, clarities—representation is a series of positions for the spectator in relation to a certain clarity of position

Las diferencias entre repetición y reproducción pueden entenderse mejor, en lo relativo a su dimensión psíquica y subjetiva, a partir de las distinciones que Freud introdujo en su texto de 1914 *Recordar, repetir y reelaborar* (Freud, OC XII: 145-157), puesto que sus reflexiones sobre la función de la escena analítica guardan una analogía estructural relevante con la escena fílmica de Gidal. Aquí, contra la premisa inicial del psicoanálisis por la que un acontecimiento traumático podía ser disuelto por su simple recuerdo, sin en ningún caso llegar a confundirse con la situación presente, Freud introduce una modificación fundamental relativa a la eficacia de la cura en relación con la escena del análisis y la transferencia. Para Freud (OC XII: 151-2), en efecto, “el analizado no *recuerda*, en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo *actúa*. No lo reproduce como recuerdo sino como acción; lo *repite*, sin saber, desde luego, que lo hace”. Para Freud (152), esta “compulsión de repetición” [*Wiederholungszwang*] es el modo por el que el paciente *recuerda*, el núcleo dinámico del síntoma: un recuerdo del pasado escamoteado como una acción presente. Recuerdo y actuación aparecen, así, en una relación dialéctica, en la que las resistencias del sujeto le fuerzan a una actuación sin dirección.⁵² Pero en la escena analítica, el sujeto se comporta del mismo modo, “*repite todos sus síntomas*” (153) actuando una repetición en relación con el analista. La tarea de la cura psicoanalítica consistirá entonces en alentar esa repetición para “*convocar un fragmento de vida real*, y por eso no en todos los casos puede ser inofensivo y carente de peligro” (153-154, cursivas propias). El analizado, efectivamente, debe confrontar su síntoma en acción, mientras acontece, puesto que “no es posible liquidar a un enemigo ausente o que no esté lo bastante cerca”⁵³ (154), y esta confrontación no escapa a una suerte de empeoramiento, que el sujeto interpreta como una amenaza a su propia estabilidad. De este modo, es

and meaning...” (Gidal, 1985: 165). Por otro lado, la reproducción también se puede entender desde una dimensión política: como la “reproduction of dominant ideological meaning, the representation” (Heath, 1979: 97) que debe ser combatida.

⁵² En este sentido, podría decirse que el sujeto es un actor que no sabe que actúa; una manera simplificada de postular el principio psicoanalítico básico de que el sujeto del inconsciente es siempre otro respecto al sujeto del conocimiento (un excelente resumen de esta cuestión en Fink, 2002), pero que, sin embargo, tendrá consecuencias relevantes en mi lectura de Benjamin en el capítulo 6.

⁵³ Como muestro a continuación, con esta frase, que repite insistentemente a lo largo de su obra, Freud pretende subrayar la importancia de la performatividad de lo real frente a las elaboraciones simbólicas o imaginarias.

desde el acto de repetir desde donde la rememoración puede ser posible; y ese acto, la escena ‘controlada’ de la repetición, es la transferencia analítica, en la que se pone en acto la denominada ‘neurosis de transferencia’:

... el principal recurso para domeñar la compulsión de repetición del paciente, y transformarla en un motivo para el recordar, reside en el manejo de la transferencia. Volvemos esa compulsión inocua y, más aún, aprovechable si le concedemos su derecho a ser tolerada en cierto ámbito: le abrimos la transferencia como la palestra donde tiene permitido desplegarse con una libertad casi total, y donde se le ordena que escenifique para nosotros todo pulsionar patógeno que permanezca escondido en la vida anímica del analizado. (156)

La transferencia es, pues, “un reino intermedio entre la enfermedad y la vida”, una “enfermedad artificial” que, siendo “fragmento del vivenciar real-objetivo”, posee “unas condiciones particularmente favorables” (156) para la emergencia del recuerdo en la acción, y, por tanto, para la curación del analizado (la transferencia, ha señalado Freud, es lo que vuelve inocua a la compulsión). La escena que propone el cine estructural/materialista guarda un evidente paralelismo con la que describe la situación de transferencia: en ella, la repetición acontece en un espacio ‘controlado’ e intermedio, como un “drama en acto”, en el que se trata de impedir a toda costa que la repetición desemboque en reproducción; una diferencia conceptual que no está aquí elaborada en Freud, pero para quien claramente corresponde a la repetición sin rememoración, al acto que acontece *como si* fuese una primera vez. Así, tanto en la escena de transferencia psicoanalítica como en la escena de transferencia fílmica, la repetición se inviste de su poder diferencial, puesto que es desde ella desde donde poder modificar una relación con el deseo del sujeto, esto es, producir lo nuevo. Para Slavoj Žižek, esta consideración de la repetición no sólo se conecta con la rememoración, sino que, como para Agamben, y en una suerte de radicalización del postulado freudiano, emerge como una función primordial:

Freud’s famous motto “what we do not remember, we are compelled to repeat” should thus be turned around: what we are unable to repeat, we are haunted with and are compelled to memorize. The way to get rid of a past trauma is not to rememorize it, but to fully *repeat* it. (Žižek, 2007a)

Se trata, entonces, tanto en la escena analítica como en la escena fílmica, de poner en marcha una suerte de ritual en el que reescenificar (repetir, pero también rehacer o reactualizar, en el sentido performativo que

el inglés designa con el término *reenactment*) un acontecimiento real.⁵⁴ Es desde este sentido ritual que deben entenderse las palabras de Freud, cuando habla de “*convocar* un fragmento de vida *real*”. Y es también este sentido ritualizado del acontecimiento fílmico el que, para Gidal, trata de convocarse por recurso a la repetición:

Mechanistic repetition—for example, loops—produced contradictoriness through duration, the mechanism producing itself as separate from the profilmic; not a metacinema but a force of separation and difference referring to just that. (Gidal, 1985: 162)

El objeto o tema final en las películas de Gidal es, pues, “justamente eso”, una fuerza de separación y diferencia que emerge en un ritual de repetición. Pero, ¿qué es exactamente *eso* (*that*) a lo que se refiere la “fuerza de separación y diferencia” que acontece en la repetición? Žižek (2007a), de nuevo, ofrece una clave para entender su posible sentido: “The Real is primordially nothing but the gap that separates a thing from itself, the gap of repetition”. Esa *cosa* convocada en la escena fílmica es, efectivamente, lo real,⁵⁵ la categoría psicoanalítica que Jacques Lacan ofreciera no sólo para designar ese hueco o agujero en la cadena simbólica (o, en el campo escópico, en la figura o representación), sino también el soporte trascendental, la condición de posibilidad de las elaboraciones de lo simbólico y lo imaginario.

En los textos de Gidal, y pese a su marcado antirrealismo, la categoría de lo real aparece en varias ocasiones para designar el lugar al que apunta

⁵⁴ La relación entre ritual, performatividad y realismo ha sido explorada en el volumen *Rites on Realism, Essays on Corporeal Cinema* (Margulies, 2003), donde se destaca una idea de realismo afin a la que sostiene mi propuesta de leer a Gidal junto a Bazin: no como una cuestión de semejanza, sino como un poder de afección, esto es, de modificar o generar efectos, sobre la realidad. Es lo que Sandy Petrey (1988) llamó “performative realism”, un posicionamiento estético de amplia diseminación en el arte y el audiovisual contemporáneo, en el que los trabajos de Pierre Huyghe o Gerard Byrne son buenos ejemplos. Sobre este último, Maria Muhle (2008) señala que “Byrne relates the acting, photographic and filmic techniques to ‘enactment and realisation, less a (mimetic) realism than a form of making things real’”. Tanto los trabajos de Byrne como de Huyghe (ver entrevista a Huyghe en McDonough, 2004), potencian la idea de performatividad a partir de un trabajo sobre la función productiva del guión (*scénario, script*), una idea que recupero ampliamente en el capítulo 6 a partir de una lectura de Walter Benjamin.

⁵⁵ La Cosa (*das Ding*) es uno de los nombres Lacan toma de Freud para designar la aparición de lo real como lugar del vacío en la cadena significante. Ver Lacan (S VII, *L'éthique de la psychanalyse*).

su proyecto. Así, se trata de una “construction of production of the film, its effects, of *an image of the real, of production of the real (this real)*” (Gidal, 1979: 79, cursivas añadidas), que en modo alguno se refieren a las relaciones reales en un sentido positivista o empirista (“I in no way refer to real *relations* in a positivist or empiricist manner”) (Gidal, 1976c: 17), sino explícitamente al real de Lacan:

Wittgenstein was right about dominant cinema when he stated that film without a happy ending was a misunderstanding of film. The question remains: can non-narrative film bring this gratification, this optimistic search, *this annihilation of the real (yes, the Lacanian real) precisely which is other and certainly not there for gratification*. (Though it is also not other.). The hook, if film needs it, is no more a ‘hook’ as in the narrative wherein resolution, etc, is needed and wanted. [...] [T]he hook could be defined, for non-narrative film, as that which is of interest per se because unknown, that which one has not seen, that which is (not) other. Thus an interest in a film which does not somehow necessarily bind the subject-position into a complicity, even a supposedly fragmented, jagged, gapped and gap-filled (as in punctuation) one. (Gidal, 1979: 86-87, cursivas propias)

El proyecto estético del estructural/materialismo está, por tanto, tan lejos de suponer un espacio de representación narrativo en el que este real quedaría “aniquilado”, como de una “crítica de la representación”, en el sentido en el que una forma fílmica podría ser cuestionada desde una posición de exterioridad, en la separación claramente demarcada entre objeto y sujeto. Esta es la diferencia que separa el propósito de Gidal del de una tarea de desmontaje o deconstrucción de los elementos discursivos; una estrategia que denuncia en varios de sus textos,⁵⁶ y que podría entenderse como un primer tipo de acercamiento psicoanalítico al cine diferente al de Gidal, por el que la tarea del crítico y del cineasta es la de mostrar, o producir primero para mostrar después, los *actos fallidos* de la forma fílmica (con la esperanza, como señalaría Metz, de ganar esas formas sintomáticas para lo simbólico mediante su simple exposición) del mismo modo en el que Freud pretendía discursivizar el síntoma como medio para su curación en sus primeras aproximaciones a la histeria.⁵⁷ Al

⁵⁶ En una respuesta crítica al artículo de Peter Wollen (1976) “‘Materialism’ and ‘Ontology’ in Film”, Gidal (1976a: 131) señala que “Merely superimposing some formal devices (‘ deconstructions ‘ or not) over a ‘ political’ subject matter is not the answer”.

⁵⁷ En “‘Ontology’ and ‘Materialism’ in Film”, Wollen (1976: 19) expresa esta posición en estos términos: “A text is structured primarily at the level of the

contrario, y en un movimiento afín a las consideraciones de Freud sobre la transferencia en *Recordar, repetir y reelaborar*, Gidal presupone que “nadie puede ser ajusticiado *in absentia* o *in effigie*” (Freud, OC XII: 105) y que, por tanto, nada que no acontezca en el orden de lo real puede transformar una relación entre el sujeto y su deseo:

There is no film which subverts the real. [...] That which is, the material real, is only subvertable by another material real, not by any material image of a material real. Film which subverts the real is idealist, *because it cannot*. One real subverted by another can be revolution, but different social practices are collapsed if one thinks film subverts life as opposed to ideological conflict (a conflict exactly of positions in knowledge, through knowledge). Surely a non-obsessive in life is not radically criticised by the image of an obsessive in the cinema. (Gidal, 1985: 162-163)

Si en el proyecto estético de Gidal acontece un límite, una imposibilidad (la imposibilidad de una imagen desfigurada), ésta será desde luego la que lo pone en estrecha relación con el proyecto del psicoanálisis lacaniano y su ética de lo real. A lo largo de los años setenta, y a pesar de las críticas que recibiría del propio Gidal,⁵⁸ fue Stephen Heath quien trató de establecer de un modo explícito las coordenadas del proyecto estructural/materialista desde esta óptica de la teoría psicoanalítica, y a partir de una reelaboración del concepto de *montage* ofrecido por Lacan.⁵⁹ En

signifier. It is the ordering of the signifiers which determines the production of the signifieds. Normally, moments in which the signifier interrupts discourse are perceived as lapses, errors, mistakes. [...] we are talking now [...] about [...] moments in which a mistaken signifier—a metathesis, the displacement of a phoneme—changes meaning, alters or negates the flow of signifieds, diverts, subverts, converts. [...] We are here talking about the production of new—unintended, unanticipated, unconsciously derived—signification from operations carried out on the signifiers. First-order signifiers remain, but they are no longer the sovereign product of the intentional act of a subject, a transcendental ego, the generator of thought which finds embodiment in language as an instrumental necessity for the communication and exchange of ideas between equivalent subjects, alternating as source and receiver”.

⁵⁸ Críticas que extiende sin complejos a la práctica totalidad de los cineastas y teóricos más vanguardistas de los años setenta: ver, fundamentalmente, “The Anti-Narrative” (Gidal, 1979).

⁵⁹ Lo que, evidentemente, estaba en juego aquí, era la construcción de un espacio común a la semiótica y el psicoanálisis, una conceptualización que diera cuenta tanto del problema de la construcción narrativa y espacial del film como de las dinámicas psíquicas del sujeto; en otras palabras, una teoría del cine que fuese, a su vez e indistintamente, una teoría del sujeto. Para un recuento de esta relación a lo largo del siglo xx, ver *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis, parallel histories* (Bergstrom, 1999), en el que Heath sintetiza esta relación en

“Screen Images, Film Memory”, un texto presentado en 1976 en el marco de un encuentro acerca de “Psychoanalysis/Cinema/Avant-garde” en el Festival de Cine de Edimburgo (contemporáneo, por tanto, de “Narrative Space”), Heath introduce por primera vez en su discurso, y de manera explícita, los textos de Jacques Lacan,⁶⁰ para trazar una analogía entre la pulsión (*Trieb*) y el *montage* cinematográfico. En efecto, Lacan, en su conocido *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Lacan, *SXI*, 6/5/1964), había considerado que “s’il y a quelque chose à quoi ressemble la pulsion, c’est à un montage”.⁶¹ Un montaje que no debía ser concebido en una perspectiva referida a la finalidad, esto es, como una fuerza orientada hacia un fin u objeto (que estaría más cerca del *Instinkt* freudiano) sino como algo sin objeto, algo que *empuja* (*trieben*) al sujeto, pero “sin pies ni cabeza”. Si, para Freud, la pulsión debía entenderse “como una fuerza *constante*” que ataca “desde el interior del cuerpo”, haciendo imposible la huida (“Pulsiones y destinos de pulsión” (1915), en OC XIV, Freud: 114), para Heath, esta consideración de la pulsión, a un tiempo como un sistema dinámico que describe el flujo constante de energía que se trata de preservar a toda costa, y como concepto que toma su figura del montaje, pasa a definir tanto el proceso que caracteriza la narratividad del cine clásico como también la posibilidad de su propia superación crítica.

En efecto, si la narratividad es esa paradójica construcción que trata de poner un fin a lo que no lo tiene, de cerrar el cerco de la figura, es por-

las siguientes palabras, y en relación con la revista *Screen* (e, inadvertidamente, con la indexicalidad): “*Screen’s point*, of course, was an appropriation of psychoanalysis politically, insofar as it could be made conjuncturally useful, and notably as regards indentifying and describing mechanisms of subject *inscription* for ideology” (Heath, 1999: 33-34, cursivas propias).

⁶⁰ Heath había hecho ya algunas referencias a conceptos teóricos de Lacan en textos inmediatamente anteriores (ver “On Screen, in Frame: Film and Ideology” (1975) en Heath, 1981a), pero nunca había trabajado tan explícitamente con él. Será a partir de este momento que Heath entre en una relación más directa con el trabajo de Lacan. Por lo demás, las referencias a Freud sí son más consistentes en toda su obra.

⁶¹ “Para definir la pulsión (*Trieb*), el psicoanálisis encuentra el mismo término que el cine utiliza para definir el proceso de construcción fílmica—*montage*” (Heath, 1977b: 27). Es importante señalar, sin embargo, que Heath fuerza el texto de Lacan para hacerle decir algo que no dice exactamente, puesto que el tipo de montaje que Lacan tiene en mente no es el cinematográfico, sino exactamente el *collage* surrealista: “Le montage de la pulsion est un montage qui, d’abord, se présente comme n’ayant ni queue ni tête—au sens où l’on parle de montage dans un collage surréaliste” (Lacan, *SXI*, 6/5/1964).

que su utilización del montaje apuesta por dar por finalizada esa pulsión: otorgar un objeto o finalidad a un movimiento que sólo se sostiene a sí mismo.⁶² Era necesario, por tanto, restablecer una teoría de la pulsión como *montage* que pudiera contravenir la lógica de un ordenamiento narrativo clásico, esto es, de la puesta en escena de una “deducción dramática” que tratara de situar fantasmáticamente el juego inagotable de desplazamientos sin finalidad, el deslizamiento metonímico del deseo, en una ordenación temporal conclusiva y cerrada. Así, la búsqueda se orienta hacia un modelo de temporalidad, una puesta en serie, que de cuenta de la negatividad que trata de contenerse en el discurso narrativo, esto es, que pueda dar cuenta de ese momento de montaje como el lugar en el que el sujeto (unificado) es producido.

Con este propósito, Heath vuelve sobre Freud y lo que considera sus “dos teorías de la ficción”, dos teorías sobre la ficción o fantasía que podrían ser utilizadas como modelos de puesta en serie para el cine, puesto que articularían dos potencialidades opuestas, aunque complementarias, del modo en el que la narración pone en marcha, o “enuncia”, el deseo. La primera de esas teorías de la ficción es la que corresponde al análisis freudiano de la *Familienroman*, esto es, el relato familiar como fantasía

⁶² Una operación que Heath (1977b: 28-29) describe de acuerdo con la lógica del trabajo del sueño expuesta por Freud, exactamente en los mismos términos en los que Didi-Huberman emplaza el momento de inteligibilidad de la huella en la *Aufhebung* figurativa: como la doble operación metonímica de la figurabilidad y la elaboración secundaria. En la teoría de cine de los años setenta, el concepto más utilizado para definir este momento fue el de *sutura*, introducido en el discurso psicoanalítico por Jacques Alain Miller (1977) a partir del concepto de “punto de acolchado” (*point de capiton*) de Lacan, e introducido en el campo del análisis fílmico por Jean Pierre Oudart en “La suture” (trad. eng. en Browne, 1990: 45-57), un artículo publicado en dos partes, en los nos. 211 y 212 de *Cahiers du cinéma*, en el que designa la función del montaje en plano-contraplano como un momento de cosido (sutura) del campo profílmico a una unidad superior de coherencia espacial. A partir de 1977, con motivo de un número especial de *Screen* dedicado a este concepto (*Screen* vol. 18 no. 4), Heath sustituye el término hegeliano *Aufhebung* por el psicoanalítico ‘sutura’, borrando cualquier resto de idealismo en su discurso: “a function of the symbolic, suture is towards the imaginary, the moment of junction—standing in, a taking place, a something, a *some one there*” (Heath, 1977a: 56). Aplicado al discurso cinematográfico, por tanto, “The realisation of cinema as discourse is the production at every moment through the film of a subject address, the specification of the play of incompleteness-completion. What suture can serve to name is this specification, variously articulated but always a function of representation (the play for a subject, it’s taking place)” (63-64).

conservadora y normativa que corresponde, en el análisis de Heath, con la construcción de la narratividad en el cine dominante: “the subject is staged in modified and corrected relations with its parents; the fictioning production serves to regulate and unify, to hold tight in the Imaginary” (Heath, 1977b: 34). Esta fantasía estaría regulada exclusivamente por el principio del placer, entendida por tanto en el marco del libre juego de la fantasía y el placer derivado de ella. El relato familiar escenificaría el cumplimiento de los sueños que regulan y producen una determinada normatividad; una escenificación de las relaciones sociales y las posiciones subjetivas en deliberada desconsideración, en suspensión, de cualquier clase de test de realidad. La segunda teoría de la ficción, al contrario, implica no sólo un modelo alternativo, sino una lógica de la puesta en serie que desplaza el propósito de un dominio simple y coherente por parte del sujeto (“displaces the aim of a simply coherent mastery”) (34). Por tanto, resultaría crucial como modelo explicativo de las estrategias formales del cine de vanguardia y, en particular, del sentido de la repetición en las películas estructural/materialistas.

Esta alternativa ficcional es la que Freud describe con el juego del *fort/da* en su texto de 1920 *Más allá del principio del placer* (OC XVIII: 15 y sigs.), donde Freud analiza el modo en que su nieto simbolizaba la ausencia de su madre mediante el juego continuamente repetido de lanzar un carrito de hilo tras la cuna hasta hacerlo desaparecer —“*Fort!*” (se fue)— sujetando el cabo del hilo con una mano, de tal modo que a esa operación le seguía la de su recuperación, tirando del hilo —“*Da!*” (aquí)— sólo para recomenzar de nuevo. Para Heath, siguiendo a Freud, este juego de ausencia y presencia representaba no sólo el intento de construir una relación de dominio placentero del objeto, sino la exposición del proceso mismo de su construcción como repetición:

Fiction, play is seen more radically, not just in its constructions but in the process of those constructions; not just in the joy of mastery, the illimiting correction of reality, the fantasy supremacy of “His Majesty the Ego”, but in the returning loss, a slipping that ceaselessly refinds the movement of absence across the subject that the illimitation seeks to negate. (Heath, 1977b: 34)

Heath lee esta apertura o intervalo rítmico, el continuo desplazamiento entre ausencia y presencia que *descentra* al sujeto, en unos términos análogos a la dimensión de lo siniestro en Freud (34), que entiende como un efecto de la negación de los límites que separan la imaginación de la

realidad.⁶³ Así, la negación de estos límites, entendida como la emergencia de una figura en la trama de la repetición (el dominio imaginario del sujeto), no supondría una corrección, en el sentido de fundar la cohesión imaginaria de una “imagen-posicionada”, sino un efecto, una perturbación ocurrida en el desplazamiento del significado en el significante y, por tanto, en la propia representación del sujeto. De este modo, el juego del *fort/da* aparecía para Heath como aquello que coloca al proceso “directly in its negativity and thus pleasure itself—as in play, fiction—as an alternating, contradictory force, a time that contains its own beyond” (34). El papel del montaje como sinónimo de la pulsión, de este desplazamiento incesante, aparece entonces en su doble posición: por un lado, como la operación de sutura que reenvía el juego de las posiciones subjetivas al relato familiar, a la fantasía de unificación; por otro lado, la dinámica de una construcción que, tomando como ejemplo la repetición incesante del *fort/da*, podría dar cuenta de la “modalization of negativity that works [...] against the bolstering of unified subject-positions” (Rodowick, 1994: 202). En palabras de Heath (1977b: 35):

Negation on negativity, phasing on disphasure, cinema as fiction-machine knows in its films something of the bipolarising tension grasped by Freud in the movement of the *fort/da* game: film runs across the subject that runs through the film, as the game loses its experience of a central presence in a radical excentering. It is this run that narrative is used to hold, to suspend in image and representation.

Poco tiempo después, en un artículo de 1978 titulado “Repetition Time: Notes Around ‘Structural/Materialist’ Film”, Heath (1981b) rearticula estos dos modelos de ficción freudianos desde el concepto de repetición, e informado decisivamente por la lectura que Lacan hiciera de *Más allá*

⁶³ Como es sabido, en “Lo siniestro” (1919) (o, como traduce la versión castellana de las *Obras Completas* de Freud en la editorial Amorrortu, lo *ominoso*), Freud (OC XVII: 219-251) describe el efecto de lo siniestro (*Unheimlich*) como una percepción de angustia sobrevenida en la desfamiliarización de un objeto conocido, en la que opera una “incertidumbre intelectual acerca de si algo es inanimado o inerte” (OC XVII: 233). En ésta, “se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado, y cosas por el estilo” (OC XVII: 244). La figura del doble, como coagulación ejemplar de lo siniestro, está directamente conectada al retorno de lo mismo, a la compulsión de repetición que Heath (y, aquí aún, Freud), ve en juego infantil del *fort-da*: “se sienta como ominoso justamente aquello capaz de recordar a esa compulsión de repetición” (OC XVII: 238).

del principio del placer en su *Seminario XI*. En otras palabras, dota de un contenido específico, de una estrategia formal, tanto al sentido del montaje que había apuntado en “Screen Memory” como al imperativo estructural/materialista de hacer un cine que fuera a su vez la presentación del proceso del film, de las condiciones materiales de la construcción de la propia película. En este texto, sin embargo, la posición de Heath es a un tiempo más radical y más concreta: lo que está en juego es “a spectator, a spectating activity, at the limit of any fixed subjectivity, materially inconstant, dispersed in process, beyond the accommodation of reality and pleasure principles” (1981b: 167); una posición que, en un giro conceptual insospechado, trataría de oponer al placer visual de la película narrativa el *verdadero grano de la pulsión* (“very grain of drive against that coherent fiction”) (167), el goce (*jouissance*) de la película estructural/materialista.

En este texto, Heath observa dos modulaciones de la repetición en Freud, que no serían más que otra manera de postular los dos tipos de ficción de los que dio cuenta anteriormente. Así, siguiendo la argumentación de Freud en *Más allá del principio del placer*, señala que, por un lado, la repetición puede entenderse desde una “inflexión positiva”, en el sentido de que puede suponer un cierto placer en el recuerdo constantemente reescenificado, de tal modo que, como en el ritmo y la cadencia poéticas, la coherencia de una organización formal describe un mapa para el reconocimiento:

Repetition is in function with the binding—*Bindung*—that Freud describes as co-extensible with the unity of the ego, the maintenance of relatively constant forms within which the free flow of energy is channeled and so contained. (168)⁶⁴

Pero por otro lado, la repetición puede considerarse en su “inflexión negativa”, como resistencia compulsiva característica del inconsciente,

⁶⁴ El siguiente párrafo de Freud en *Más allá del principio del placer* describe la relación entre esta repetición “positiva” y la narración en unos términos que debieron convencer a Heath: “El niño, en cambio, no cesará en pedir al adulto la repetición de un juego que este le enseñó o practicó con él, hasta que el adulto, fatigado, se rehúse; y si se le ha contado una linda historia, siempre querrá escuchar esa misma en lugar de una nueva, se mostrará inflexible en cuanto a la identidad de la repetición y corregirá toda variante en que el relator haya podido incurrir y con la cual quizá pretendía granjearse un nuevo mérito. Nada de esto contradice al principio de placer; es palmario que la repetición, el reencuentro de la identidad, constituye por sí misma una fuente de placer” (Freud, OC XVIII: 35).

como una modalidad de recuerdo “resistente, sintomático, difícil”, que el analizante debe, en el curso del análisis, desplazar hacia una nueva manera de mapear sus relaciones para localizar su sentido o utilidad. Este tipo de repetición compulsiva es la que Freud (OC XVIII: 1-62) desarrolla a partir de las pesadillas asociadas a la neurosis de guerra, la cadencia erosionante de un episodio traumático constantemente reescenificado pero imposible de elaborar. Al igual que otras compulsiones de repetición típicas de la sintomatología del neurótico, su constante actualización no parece colaborar al anclaje del sujeto, sino más bien a su disolución. Pero a diferencia de aquéllas, Freud no consigue especificar el modo por el que esta clase de repetición compulsiva podría suponer alguna clase de recompensa para el sujeto, puesto que nada en el acontecimiento repetido podría haber causado ninguna clase de placer que debiera ser reprimido⁶⁵. Esta compulsión de repetición obedece entonces, para Freud, a la tendencia pulsional de reproducir un estado anterior de las cosas, un estado inanimado o inorgánico que le llevaría a postular que “*la meta de toda vida es la muerte*” (OC XVIII: 38). La pulsión activada en la compulsión de repetición sería, pues, reformulada como una *pulsión de muerte*, esto es, una pulsión conservadora de lo inanimado, “encargada de reconducir al ser vivo orgánico al estado inerte” (Freud, “El Yo y el Ello” (1923) en OC XIX: 11), en la que lo que estaría en juego, lo que se pondría reiteradamente en acto, sería la constatación “de un sesgo demoníaco” (OC XVIII: 21), el de un automatismo dirigido hacia el “eterno retorno de lo igual” (22).⁶⁶

La pulsión de muerte aparece así como una amenaza a la coherencia del ego y como el fundamento mismo de toda pulsión, “la esencia de la

⁶⁵ “Ahora bien, ¿qué relación guarda con el principio de placer la compulsión de repetición, la exteriorización forzosa de lo reprimido? Es claro que, las más de las veces, lo que la compulsión de repetición hace revivenciar no puede menos que provocar displacer al yo, puesto que saca a luz operaciones de mociones pulsionales reprimidas. Empero, ya hemos considerado esta clase de displacer: no contradice al principio de placer, es displacer para un sistema y, al mismo tiempo, satisfacción para el otro. Pero el hecho nuevo y asombroso que ahora debemos describir es que la compulsión de repetición devuelve también vivencias pasadas que no contienen posibilidad alguna de placer, que tampoco en aquel momento pudieron ser satisfacciones, ni siquiera de las mociones pulsionales reprimidas desde entonces” (Freud, OC XVIII: 20).

⁶⁶ Como nuestro en el capítulo 6, la pulsión de muerte puede afrontarse desde una perspectiva mucho menos “útil” a un proyecto cinematográfico de vanguardia.

pulsión”;⁶⁷ lo que Heath llamaría, citando al Lacan del *Seminario XI*, “the more radical diversity constituted by repetition in itself” (168). Utilizando los conceptos desarrollados por Freud, Heath define la economía de la repetición del cine clásico narrativo como una “economía de mantenimiento” (“The economy of repetition in classic narrative cinema is an economy of maintenance”), mientras que la economía de la repetición del cine estructural/materialista sería, simplemente, esa “otra economía” (“another economy”) (168) en la que el espectador tendría que confrontar la repetición en sí misma, en su absoluta “literalidad”, liberada del anclaje narrativo y, por tanto, reacia a desplegar un proceso de identificación. En suma, una repetición que se querría (y este es el sentido de su misma imposibilidad) sin primera vez, como “the return of an impossible openness of the film as object of desire [...]. Literal repetition is the radical new that *jouissance* demands” (169).

En el texto de Heath, la descripción (ciertamente gozosa) de las operaciones de desgarramiento de la unidad del sujeto y la apelación al goce (*jouissance*) no provienen de su lectura de Freud, sino de Lacan. Es necesario entender, entonces, que Heath no lee a Freud directamente, sino a la lectura que Lacan hace de Freud en el *Seminario XI*. En su lectura, la amenaza a la coherencia del sujeto es también elaborada a partir de la compulsión de repetición, pero en un sentido diferente, en el que Lacan introduce sus propias categorías psicoanalíticas: la pulsión de muerte designaría así la intromisión sistemática de lo real en la repetición. Como he señalado anteriormente, será este real el que debería ser convocado en la escena fílmica para Gidal. Y sin embargo, la lectura parcial que Heath hace de Lacan está atravesada de una serie de problemas que hacen muy complicado sostener la validez de un automatismo de repetición formal como mecanismo de destitución del sujeto y encuentro con lo real. Al contrario, la cuestión del placer (y, por tanto, la amenaza de un desmoronamiento del proyecto mismo de Heath y de su defensa del cine estructural/materialista) no se deja “problematizar”, como Gidal querría, con facilidad.⁶⁸ Para entender estas cuestiones, creo necesario precisar el

⁶⁷ Freud (OC XVIII: 36) define la pulsión en general como una tendencia conservadora, “Una pulsión sería entonces un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior que lo vivo debió resignar bajo el influjo de fuerzas perturbadoras externas; sería una suerte de elasticidad orgánica o, si se quiere, la exteriorización de la inercia en la vida orgánica”.

⁶⁸ En este sentido, es interesante hacer notar que, para el mismo Freud, ambas clases de pulsiones conservadoras están necesariamente entreveradas: “En las funciones biológicas, las dos pulsiones básicas producen efectos una contra la

contexto específico en el que Lacan articula la compulsión de repetición, así como la introducción de dos conceptos clave en ésta, la *tyché* y el *automaton*, cuya ausencia en el texto de Heath resulta sintomática de los problemas a los que se enfrentaba su proyecto teórico y, por extensión, el del propio Gidal.

En primer lugar, es importante señalar que el pensamiento de Lacan de los años sesenta (el *Seminario XI* se impartió en el curso 1963-4) sufre una importante reordenación de sus intereses respecto a sus investigaciones anteriores. A lo largo de los años cincuenta, Lacan había centrado su interés en el descriframiento de los órdenes simbólico e imaginario, el primero como una suerte de *a priori* de la experiencia que designaría la posición del sujeto como “sujeto del significante”, y el segundo como una fuerza que vendría a tratar de imponer un límite y un horizonte fantasmático de clausura a ese juego del significante. Durante los años sesenta su interés se desplaza hacia lo real, entendido como un afuera radical del orden simbólico que no cesa de irrumpir, de insistir en la experiencia del sujeto como un vacío, en los intersticios e intervalos de lo simbólico. Este elemento resistente, no simbolizable, podría sin embargo ser emplazado o designado en la cadena significante. Lacan teorizó este lugar paradójico (puesto que es el lugar de una ausencia) en el que toma cuerpo el contacto con lo real a partir del concepto de la Cosa (*das Ding*) y, tras su *Seminario VII*, por recurso al *objeto a*, la marca o la huella de lo real en lo simbólico.⁶⁹ El vacío al que apunta lo real, para Lacan, se experimen-

otra o se combinan entre sí”. Es más, en *El malestar en la cultura* (1930), Freud (OC XXI: 116, cursivas propias) ya avisaba de que “la manía de destrucción dirigida hacia adentro se sustrae casi siempre de la percepción cuando no está coloreada de erotismo”.

⁶⁹ Sean Homer, en su pequeño monográfico sobre la obra de Lacan, define el objeto *a* como “at once the void, the gap, the lack around which the symbolic order is structured and that which comes to mask or cover over that lack” (Homer, 2005b: 88). El concepto de objeto *a* es una de las contribuciones más importantes de Jacques Lacan al psicoanálisis, un concepto que no dejará de elaborar desde los años cincuenta hasta los años setenta del siglo xx. La multiplicidad de aspectos que cubre hace imposible su conceptualización completa, al menos en el contexto de una investigación que no lo toma como tema central. Como señala Bruce Fink (1995) en *The Lacanian Subject, Between Language and Jouissance*, a quien remito para una explicación rigurosa de este concepto, uno de los problemas fundamentales para su comprensión estriba en la cantidad de *alias* que despliega: “the other, agalma, the golden number, the Freudian Thing, the real, the anomaly, the cause of desire, surplus jouissance, the materiality of language, the analyst’s desire, logical consistency, the Other’s desire, semblance/sham, the lost object, and so on and so forth” (Fink, 1995: 83). En lo que toca a mi argumentación, es importante retener

ta en la angustia, “aquella que no engaña” (Lacan, *SX*, *L'angoise*). Esta consideración de la angustia es clave para entender la propuesta sobre la repetición del *Seminario XI*, puesto que la relaciona con una noción de causa que Lacan desarrollará para explicar el modo en que la repetición, como afirman Agamben y Žižek, puede instituirse como primera o trascendental respecto al objeto o acontecimiento repetido.

En *Más allá del principio del placer*, Freud define la angustia como aquello que literalmente no tiene causa material en los acontecimientos por venir.⁷⁰ En las sesiones articuladas alrededor de “L'inconscient et la répétition”, Lacan (*SXI*) analizará esta aparente no causalidad de la angustia a partir de una crítica de la noción común de causa. La causa, entendida como el término final de una relación con los efectos que establece una continuidad lineal entre los fenómenos del mundo, será revertida para designar precisamente el elemento que hace surgir la discontinuidad, la ruptura de las relaciones estables entre un efecto y su causa. Como en la angustia, esta irrupción de la discontinuidad aparece siempre como un fallo o un corte en la regularidad de las relaciones simbólicas, un elemento contingente y azaroso que designa, para Lacan, la aparición de lo real.⁷¹ Pero la experiencia de esta perturbación del orden, la angustia, es siempre la *misma* experiencia; una que, aunque insospechada, retorna siempre a este punto en el que la estabilidad del orden simbólico fracasa.

que el objeto *a* designa al *objeto causa* de deseo, y que en ese sentido no es un objeto de “este mundo”, esto es, no es un objeto material ni un significante en la cadena simbólica. Esto significa que, para Lacan, el deseo, estrictamente, no tiene objeto: “In its essence, desire is a constant search for something else, and there is no specifiable object that is capable of satisfying it, in other words, extinguishing it” (Fink, 1995: 90). Al contrario que la demanda, con la que suele confundirse, el deseo no busca satisfacción, sino persistencia en el movimiento de búsqueda; persigue su propia preservación. Por tanto, lo único que tiene el deseo es una *causa*, que no puede confundirse con el objeto sobre la que se pliega temporalmente. El objeto *a* es el nombre que para Lacan toma esta causa, y “it is responsible for the advent of desire, for the particular form the desire in question takes, and for its intensity” (91).

⁷⁰ “La angustia designa cierto estado como de expectativa frente al peligro y preparación para él, aunque se trate de un peligro desconocido” (Freud, *OC XVIII*: 13). La angustia se distingue así de otras fórmulas de expectativa ante un encuentro no deseado: la del shock (que adviene sin que el sujeto esté preparado, y en la que se funda su concepción de neurosis traumática), y la del miedo (que implica el conocimiento del peligro).

⁷¹ Esta consideración de la noción de causa es una de las razones principales por las que el argumento de Rodowick sobre la indexicalidad, fundada en “automated analogical causations” (ver capítulo 2), no puede ser mantenido en un contexto psicoanalítico.

Así, lo real es igualado al “eterno retorno de lo mismo” característico de la compulsión de repetición, pero esta vez como el retorno de algo que siempre se escabulle, como un *encuentro fallido*: “Le réel est ici ce qui revient toujours à la même place — à cette place où le sujet en tant qu’il cogite, où la *res cogitans*, ne le rencontre pas” (Lacan, *SXI*, 5/2/1964). Una repetición que siempre se produce como por azar (“*comme au hasard*”) (*SXI*, 12/2/1964), un encuentro (fallido) que siempre sucede en acto: “La répétition apparaît d’abord sous une forme qui n’est pas claire, qui ne va pas de soi, comme une reproduction, ou une présentification, *en acte*” (*SXI*, 5/2/1964).

Para entender la dinámica de esta repetición y su relación con el azar y la contingencia, Lacan recupera la elaboración de la noción de causa que Aristóteles (1995) realizara en los capítulos 4 a 6 del Libro II de su *Física*. Aquí, Aristóteles examina dos clases de causas relacionadas con el azar y lo contingente, causas que darían cuenta de la accidentalidad y la indeterminación: el *automaton* y la *tyché* (traducidos por *casualidad* y *suerte*, respectivamente). La *tyché* se relaciona en el pensamiento griego con un acontecimiento azaroso pero investido de sentido, y en íntima conexión con cierta revelación o experiencia de lo divino, esto es, como *fortuna* (palabra que traduciría la *tyché* en la Roma clásica). El *automaton*, por el contrario, se refiere a la casualidad y espontaneidad (algo que ocurre por “generación espontánea”), a una génesis automática: “algo es *automaton* cuando se produce «de suyo», por la sola trama de causas y concausas que lo determinan, «espontánea» y ciegamente, como la lluvia o la autocuración de una enfermedad” (Nota aclaratoria del traductor, Aristóteles, 1995).

En el *Seminario XI*, tanto *automaton* como *tyché* se refieren a automatismos de repetición pero, aunque profundamente relacionados entre sí, son investidos de funciones distinguibles. El *automaton* describe para Lacan un automatismo de repetición que está ya fundado en lo simbólico, y supeditado por tanto al principio del placer, como la función del “du retour, de la revenue, de l’insistance des signes à quoi nous nous voyons commandés par le principe du plaisir” (*SXI*, 12/2/1964) en la cadena significativa. Pero, pese a pertenecer de lleno al orden de lo simbólico, el *automaton* no designa simplemente la reproducción de lo mismo, es decir, la “inflexión positiva” de la repetición que Heath quiere señalar como cierta clase de reconciliación, la de la fantasía de coherencia del sujeto unificado. En este sentido, la diferencia que Lacan establece entre reproducción (*Reproduktion*) y repetición (*Wiederholung*) toma el mismo ses-

go que en los textos de Gidal.⁷² La repetición del *automaton* nunca es, al contrario que este sentido de reproducción, portadora desambiguada de esa promesa de unificación; y si la porta, es siempre como una promesa y por tanto como algo que finalmente falla, puesto que la insistencia de la cadena significante sólo se explica a partir del fracaso de la simbolización. Así, el *automaton* toma para Lacan su fundamento del principio del placer, pero precisamente como promesa de satisfacción en la deriva metonímica por la cadena significante.⁷³ De este modo, el *automaton* no es reproducción, si por esta se entiende repetición y consolidación de lo mismo, pero de algún modo la contiene, puesto que le ofrece su estructura, su principio de movimiento, para que pueda surgir como posibilidad fantasmática. Entonces, si bien el automatismo de repetición (*automaton*) no es igual a la reproducción, es porque el primero es la misma dinámica de lo simbólico (que, en la medida en que fracasa, ya es un índice de lo real) mientras que la segunda, la reproducción, no es más que su deducción fantasmal, su corolario errado (la misma confusión por la que se cree encontrar en el objeto deseado la *causa* del deseo). En otras palabras, la reproducción no existe mas que como ensoñación, “en la época de las grandes esperanzas” dice Lacan (“au temps des grands espoirs”), en el terreno de lo imaginario.

La *tyché*, por el contrario, es propiamente el momento del encuentro con lo *real* (“la rencontre du réel”) (SXI, 12/2/1964), un momento que siempre sucede en el seno del *automaton*, pero como algo que lo trascien-

⁷² “Reproduire, c’est ce qu’on croyait pouvoir faire au temps des grands espoirs de la catharsis. On avait la scène primitive en reproduction comme on a aujourd’hui les tableaux de maîtres pour neuf francs cinquante. Seulement, ce que Freud nous indique quand il frit ses pas suivants, et il ne met pas longtemps à les frire, c’est que rien ne peut être saisi, ni détruit, ni brûlé, sinon de façon, comme on dit, symbolique, *in effigie, in absentia*” (SXI, 05/02/1964). Con esta referencia a Freud, Lacan trata de negar a la representación, simbólica o imaginaria, la posibilidad de un verdadero acercamiento a lo real. La cuestión, como se verá, es si este principio de la clínica psicoanalítica (que, como he señalado, se refiere a la situación de transferencia) puede extrapolarse sin problemas al ámbito de la producción cultural.

⁷³ Lacan ya había caracterizado al automatismo de repetición como subordinado al principio del placer. En el *Seminario VII* (Lacan, SVII, 3/2/1960) define así al significante—a su insistencia en este automatismo de repetición: “C’est en tant que la Chose est, comme je vous l’ai dit, ce qui du réel pâtit de ce rapport fondamental, initial qui engage l’homme dans les voies du signifiant, du fait même qu’il est soumis à ce qui dans Freud s’appelle le principe du plaisir, et dont il est tout à fait clair j’espère, maintenant, dans votre esprit, que ça n’est pas autre chose que cela, c’est cette dominante du signifiant, et le véritable principe du plaisir tel qu’il joue et s’organise dans Freud”.

de (su “más allá”) y que “yace siempre” tras éste, esto es, como su horizonte de posibilidad: “Le réel est cela qui gît toujours derrière l'*automaton*” (SXI, 12/2/1964). Así, siendo algo que no cesa de repetirse, ocurre siempre como excepción, impensado, “como por azar”. Y precisamente por encontrarse más allá, recibe de pleno su identificación con la pulsión de muerte freudiana, aquello que localizó en la experiencia repetida del trauma.⁷⁴ La caracterización del encuentro con lo real como *tyché* supone un desplazamiento fundamental de la categoría de lo real tal y como había sido pensada por Lacan con anterioridad a este seminario. Si, en ocasiones anteriores, lo real es eso que siempre se escapa de la cadena significativa, lo que no se deja atrapar en el orden simbólico, ahora lo real se alinea con la experiencia de la decepción, con el encuentro fallido; el fracaso de cualquier intento de totalización o substancialización por parte de los órdenes simbólico o imaginario. Se trata, en efecto, de una experiencia fundante del sujeto, que aparece en la repetición como aquello que siempre sustrae, como una falta estructurante (de ahí que el sujeto del psicoanálisis lacaniano sea definido comúnmente como el sujeto de una falta, *the subject of lack*); lo que Stephen Heath, con Lacan (SXI, 12/2/64), llama “la diversidad aún más radical que constituye la repetición en sí misma”.

De este modo, es posible entender que lo que Heath y Gidal tratan de producir tanto en el cuerpo fílmico como en los procesos subjetivos implicados en su recepción no es otra cosa que la aparición de lo real, ese real que surge de la repetición como la *tyché*, como un encuentro que nunca puede ser figurado o simbolizado, puesto que siempre sucede en *acto*. De ahí también su interés profundo por la actualidad de los procesos fílmicos, y su aversión radical a la fantasía de reproducción y representación. Efectivamente, y como había comentado Freud (OC XII, : 105), “nadie puede ser ajusticiado *in absentia* o *in effigie*” esto es, en la ausencia que caracteriza lo simbólico o en la representación que convoca lo imaginario. Si se requiere una verdadera experiencia “negativa” en la repetición, un encuentro con lo real que provoque esa clase de “ruptura de la identificación” como “verdadera amenaza a la coherencia del ego” (Heath, 1981b: 168-169), entonces es necesario construir—pero ¿es esto posible?—las condiciones de posibilidad de un encuentro con lo real.

⁷⁴ “La fonction de la *tuché*, du réel comme rencontre — la rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée — s'est d'abord présentée dans l'histoire de la psychanalyse sous une forme qui, à elle seule, suffit déjà à éveiller notre attention — celle du traumatisme» (Lacan, SXI, 12/2/1964).

Lo real como *tyché* ayuda también a entender el carácter indexical de la imagen fílmica en las películas de Gidal: tanto su carácter de *marcas de la presencia* (“a mark of the presence of that” (Heath, 1981b: 169) de y en la construcción de la película, como su radical reducción semiótica y la insistencia en su carácter de *proceso* que irrumpe en la relación (material y significante): esta imagen debe ser huella en el mismo sentido en que el objeto *a* lo es de un real que sólo es experimentado como falta. Es por tanto el encuentro fallido, la producción *en acto* de ese encuentro con lo real lo que parece estar en juego. Ya he señalado que el proyecto estructural/materialista persigue la “construcción de la producción del film, de sus efectos, de *una imagen de lo real, de una producción de lo real (este real)*”. (Gidal, 1979: 79, cursivas añadidas). Entonces, la cuestión a dilucidar es, por descontado, si un mero automatismo de repetición, al fin y al cabo una estrategia formal, un juego de significantes (por más que lo sean de casi nada, y sólo de sí mismos) puede o no dar cuenta de este proceso, esto es, si puede o no *convocar* la *tyché*, el encuentro. En este sentido, no parece casual que, pese a articular conceptos del *Seminario XI*, Heath no ponga en juego en ningún momento los conceptos de *tyché* y *automaton*; pues si lo real ocurre en el encuentro impensado, como por azar, de la *tyché*, entonces habría que repensar la experiencia materialista del proyecto de Heath como una cuestión relacionada etimológicamente con la *fortuna* y lo sagrado (y, por supuesto, con una categorización de lo real como revelación que, como he señalado anteriormente, debería haberse conectado, explícitamente, tanto con la escena analítica como con la performance de un ritual), que debería desandar lo andado hasta toparse de nuevo con el carácter teológico y místico del elogio indexical del Bazin de la “Ontología”.⁷⁵ Es posible entonces que, del lado del *automaton*, del automatismo compulsivo de repetición, lo que esta reconfiguración radical de las estrategias estéticas finalmente produzca (o no pueda hacer otra

⁷⁵ Por lo demás, es necesario recordar que la *tuché* barthesiana que caracteriza el encuentro fallido con la imagen fotográfica—su *punctum*—proviene exactamente—de hecho, *es*—esta misma *tyché* aristotélica de la que Lacan se apropia; la indexicalidad de la imagen vuelve a su punto de elaboración inicial: “La fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el *Tal* (tal foto y no la Foto), *en resumidas cuentas, la Tuché, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable*” (Barthes, 2009: 29, cursivas propias). Tras el punto y seguido, Barthes cita a pie de página el *Seminario XI* de Lacan...

cosa que producir) no sea otra cosa que una respuesta oblicua, una nueva reformulación, de las pulsiones asociadas al principio de placer.

6. ¿MÁS ACÁ O MÁS ALLÁ?

En su *Seminario XI*, Lacan describe la relación entre el *automaton* y la *tyché* en unos términos análogos al modo en el que Agamben, al comienzo de este capítulo, considera la relación entre *figura* y *desfiguración*. La *tyché*, como encuentro siempre fallido con lo real, es ya la condición de posibilidad del juego del *automaton*. Irrumpe como una detención del desplazamiento por la cadena significante; y esa irrupción no sólo lo detiene, sino que es experimentada como repetición, y una repetición extraña al dominio de la temporalidad lineal. Además, lo que designa el encuentro es siempre algo ajeno a la estructura de significación: si bien se da en ella, también, dice Lacan, yace tras ella, como el lugar no designable pero hegemónico: una mancha que empaña el funcionamiento pleno del sistema, pero que a la vez lo instituye. Es, para hablar con Agamben, “el refugio de todas las imágenes”, si por imágenes entendemos cualquier clase de *Aufhebung*, de elevación de sentido como fantasía de plenitud o coherencia, que se construye (imaginariamente) en el interior de la estructura de lo simbólico. Pero este encuentro siempre sucede, como explica Lacan, “en el seno del *automaton*”, y no tanto como un efecto de éste sino más bien como un *afecto*, una experiencia (la angustia) que es su misma causa. No es propiedad, por tanto, de las formas fílmicas, sino que irrumpe como aquello que, en el mejor o quizá en el peor de los casos, puede ser *convocado*, experimentado en ellas.

La cuestión final que el proyecto del cine estructural/materialista pone en juego es, entonces, su relación con la producción de formas de subjetividad. A lo largo del capítulo he querido observar que, lejos de suponer un rechazo total de la indexicalidad, la teoría y la práctica del cine durante los años setenta no hace otra cosa que llevar hasta un extremo impenso esta misma categoría, si bien la sola posibilidad de su mención fue reprimida, literalmente imposible de articular de manera explícita. Pero pese a esta represión, tanto la concepción de la imagen como su articulación temporal en estructuras de repetición obedecen a una lógica que sólo puede entenderse por recurso a un paradigma indexical. El índice no es sólo aquello que *puede* evitar la figuración, sino aquello que *debe* ser desfigurado, o situarse en el límite de la figuración, para legitimar la to-

talidad del discurso fílmico. Por otro lado, su carácter de huella del proceso mismo de construcción del filme se entiende, en la repetición, como una operación que quiere apuntar al encuentro con lo real como la experiencia difusiva del sujeto que surge en la compulsión a la repetición; en este sentido, la cuestión es si puede o no convocarse la *tyché*, puesto que la reorganización de los procesos fílmicos que propone el cine de Gidal corresponde únicamente (no puede corresponder a otra cosa que) al *automaton*, a la repetición como insistencia de los signos que, aunque pueda acoger el *más allá* del encuentro con lo real, también se inscribe en la lógica del principio del placer. Es en este punto donde la caracterización del proyecto del modernismo político debe articularse con la relación con el sujeto, esto es, con los procesos de subjetivación que pretende poner en juego. Porque que si hay encuentro, si es posible la “producción de lo real (este real)”, éste sólo puede ocurrir del lado del sujeto, del espectador.

Pero pretender que un conjunto de estrategias plásticas puedan “performar” un encuentro como *tyché* es ya, como nuestro en el capítulo siguiente, una clase de *figuración*, y una en la que el sujeto es contemplado de nuevo como aquello que puede ser inscrito completamente en el seno de la estructura, como un *efecto de designación* (una deixis) de los procesos que estructuran la escena fílmica. Este proyecto entraña por tanto una paradoja fundamental, puesto que si bien se autopostula como el lugar de una destitución, de una apertura, implica también una mecanicidad extenuante, un verdadero “delirio de perfección clínica” que, como señaló Joan Copjec (1986), pone en relación los procesos fílmicos y los sujetos de un modo absolutamente rígido, como una dependencia radical, propia de la alucinación psicótica, de la subjetividad a la “máquina influyente” (Copjec, 1982) del dispositivo cinematográfico.

Por descontado, estas cuestiones han sido ya señaladas con anterioridad, pero pese a la crítica o el descrédito, muchos de los procesos plásticos que pone en juego son hoy en día prevalentes. Así, la insistencia en la deslegitimación de los procesos representacionales, el auge de los procesos deícticos o relacionales, la iteración, la repetición, la performatividad y la especificidad de la situación son aún, y más que nunca, características que definen muchas de las estrategias estéticas fundamentales de las prácticas artísticas contemporáneas (y, desde luego, también en el ámbito de la cultura digital). Con este capítulo, por tanto, he pretendido trazar una pequeña prehistoria de unas prácticas fílmicas que hoy en día, pese a su cuestionamiento desde el ámbito de la teoría, no habían sido pensadas (rescatadas, podría decirse) en relación con el problema de la indexicalidad. Y este problema es precisamente el que permite establecer

una extraña continuidad con la cultura digital, no sólo en relación a la recuperación en acción diferida del índice en el cine y el arte contemporáneo, sino también respecto al propio paradigma indexical de estas nuevas prácticas, y al hecho de que el impulso del proyecto estético político de los años setenta, en sus formulaciones más generales o programáticas, haya cobrado de nuevo una gran vigencia.

4. La influencia de la máquina. Políticas de subjetivación en las teorías del dispositivo

1. UNA ESTÉTICA RELACIONAL

The schizophrenic influencing machine is a machine of mystical nature. The patients are able to give only vague hints of its construction. It consists of boxes, cranks, levers, wheels, buttons, wires, batteries, and the like. Patients endeavor to discover the construction of the apparatus by means of their technical knowledge [...]. All the discoveries of mankind, however, are regarded as inadequate to explain the marvelous powers of this machine, by which the patients feel themselves persecuted. The main effects of the influencing machine are [...]: It makes the patients see pictures. When this is the case, the machine is generally a magic lantern or cinematograph. [...] It produces [...] thoughts and feelings by means of waves or rays or mysterious forces [...]. In such cases, the machine is often called a 'suggestion apparatus'. Its construction cannot be explained, but its function consists in the transmission or 'draining off' of thoughts and feeling by one or several persecutors. It produces motor phenomena in the body, erections and seminal emissions, that are intended to deprive the patient of his male potency and weaken him. [...] It creates sensations that cannot be described, because they are strange to the patient himself [...]. It is also responsible for other occurrences in the patient's body [...]. The machine serves to persecute the patient and is operated by enemies. (Tausk, 1991: 186-187)

Esta larga descripción pertenece a "On the Origin of the 'Influencing Machine' in Schizophrenia", un conocido artículo del psicoanalista Viktor

Tausk publicado originalmente en 1933.¹ La máquina influyente es una fantasía de persecución común en casos de paranoia. Tausk la considera como una elaboración del sujeto, una “*paranoia somática*”, originada en la necesidad del hombre de encontrar una causa para todo acontecimiento (“the influencing machine originates in the need for causality that is inherent in man”) (1991: 188). La máquina influyente es sólo una etapa en una serie de progresivas distorsiones del delirio paranoide, que arrancan como una figura antropomórfica tridimensional y llegan a un punto final de elaboración en el que su “influencia” se ejerce en una suerte de espacio cargado, de campo magnético.² Tausk describe dos teorías aparentemente divergentes para explicar la figura de la máquina: en primer lugar, como una fantasía que comienza como una proyección hacia el exterior del propio cuerpo del paciente. A medida que el delirio coagula, la máquina pierde progresivamente su forma humana hasta derivar en un complejo esquemático de cableados, rayos o fuerzas misteriosas. En segundo lugar, como una proyección de los órganos genitales del paciente, una hipótesis basada en la descripción de Freud del modo en el que éstos se figuran en la elaboración onírica. Según ambas hipótesis, la progresiva complejización y desmaterialización de la maquinaria apunta a estrategias de inhibición del deseo y descarga libidinal. La paciente, resistente a sus propios impulsos sexuales, arroja sobre el exterior toda su carga y abstrae la figura (la descompone o desfigura) como un método delirante de procurarse una defensa contra una posible identificación con ella. Para Tausk, ambas teorías son complementarias por recurso al concepto de narcisismo: en el narcisismo, el ego es atrapado en la libido liberada, haciendo del cuerpo completo una enorme zona libidinal; el cuerpo entero es, por así decir, genitalizado. En esta operación, la fantasía de un cuerpo unificado es proyectada hacia el exterior, un proceso que Tausk

¹ *Psychoanalytic Quarterly*, no. 2, 1933. El texto de Tausk es la presentación de resultados de un caso clínico de una de sus pacientes, Natalija A., a quien Freud también tuvo la oportunidad de conocer (Tausk, 1991: 216).

² Al principio, la máquina es más bien un fetiche, un objeto cargado de magia simpatética, como en las prácticas del vudú: “When someone strikes this machine, she feels the blow in the corresponding part of her own body. The ulcer (lupus) now present on her nose was first produced on the nose of the machine” (Tausk, 1991: 194-195). En un momento intermedio del proceso, la figura deviene plano: “they lose their three-dimensional human form and flatten to a two-dimensional plane” (195). El tratamiento con Natalija finaliza en este punto, pero como comenta Tausk, su desarrollo patológico *normal* debería conducirla hacia la eliminación de toda dimensión figurativa.

describe en unos términos análogos al modo en el que Lacan explicará el estadio del espejo.³

Tausk, sin embargo, considera la proyección hacia el exterior de un cuerpo unificado, al menos en su dimensión ontogenética, como una defensa contra la paranoia (que, al contrario, trataría de destituir al sujeto en el ejercicio de disolución de su antropomorfismo). Para Lacan, sin embargo, la misma constitución del sujeto es de raíz paranoide, puesto que es la proyección del ego en una imagen de un cuerpo ajeno la que, a un tiempo que funda el sujeto, funda la posibilidad del delirio paranoico. En ambos casos, se advierte que el problema fundamental estriba en la eficacia de la relación entre procesos de proyección y procesos de inscripción. En el primer caso, el del sujeto “sano”, una imagen proyectada hacia el exterior se reinscribe en un sujeto unificado; en el delirio paranoide, por el contrario, se inscriben órdenes, estados psíquicos, síntomas y alteraciones físicas en el cuerpo de la paciente. De hecho, proyección e inscripción no son más que las dos caras de un mismo proceso relacional, que toman nombres diferentes en función del lugar desde el que se describa la transmisión. Así, la proyección del sujeto en una imagen exterior no es otra cosa que la inscripción en ésta última del sujeto, y la inscripción paranoide de los designios de la maquinaria influyente en el sujeto el resultado de la proyección de la máquina (mediante cables, fuerzas invisibles, rayos o imanes) en el sujeto. Y en la evolución de esta maquinaria influyente, lo que comienza con los rasgos de una figura humana, deviene un puro espacio de relaciones de contagio mimético.

Inscripción y proyección son también dos procesos fundamentales del cine. Para Philippe-Alain Michaud (2006), lo que caracterizaría la forma fílmica dominante del siglo xx es la coagulación de estos dos momentos, y la sumisión de la inscripción al momento de la proyección. Porque, según Michaud, la fotografía nace del encuentro de dos principios científicos independientes: el principio óptico de *proyección* de la *camera obscura*, y el principio químico de *fijación* de las emulsiones fotosensibles. Estos principios marcan, para el cine, la dialéctica entre el movimiento,

³ “The projection of one’s own body may, then, be traced back to the developmental stage in which one’s own body is the goal of the object finding. This must be the time when the infant is discovering his body [...] These disjecta membra are later on pieced together and systematized into a unified whole under the supervision of a psychic unity [...] This process takes place by means of identification with one’s own body” (Tausk, 1991: 203-204). Los puntos fundamentales de la formulación lacaniana del espejo son desarrollados en el siguiente epígrafe de este capítulo.

que asegura la proyección, y el reposo de la imagen fijada o inscrita. Así, “[f]ilm is not an extension of photography in time, but a divergent interpretation of the principle of fixation in its association with the principle of projection” (15). Si inscripción y proyección, entendidas como corte y restitución de la continuidad, pueden ser diferenciadas conceptualmente, es sólo en la medida en que Michaud no aborda la cuestión del sujeto, sino únicamente las relaciones entre los procesos fílmicos.

Retomando la cuestión del sujeto, proyección e inscripción forman parte igualmente del vocabulario que Marx emplea para definir la función de la ideología y la dinámica de la mercancía.⁴ Marx emplea dos metáforas o escenas primarias que dan cuenta de estos procesos: la *camera obscura* y el fetiche. Dos escenas que designan un espacio de correspondencias con la máquina influyente de Tausk. La ideología se describe como un proceso de proyección invertida, en analogía con el funcionamiento de la *camera obscura*.⁵ La mercancía se estudia como un proceso de inscripción descrito desde la dinámica del fetichismo.⁶ Como señala Mitchell (1986: 161), ambas escenas son ante todo imágenes que producen imágenes, pero con diferentes inflexiones:

The camera obscura is a machine for producing a very specific kind of image, and a fetish is a very particular sort of image—not, however, the kind we see in a camera obscura. On the contrary, there is a kind of dissonance between the two: the camera obscura is thought to produce highly

⁴ La descripción de la ideología por recurso al dispositivo de la *camera obscura* se encuentra en *La ideología alemana* (Marx & Engels, 1991), escrito por Marx y Engels entre 1845 y 1846. La mercancía como inscripción de la ideología se desarrolla en el famoso capítulo 1 de la primera sección del libro I de *El capital* (Marx, 2008: 43-102), publicado originalmente en 1867.

⁵ “Y si en toda la ideología los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en una cámara oscura, este fenómeno responde a su proceso de vida, como la inversión de los objetos al proyectarse sobre la retina responde a su proceso de vida directamente físico” (Marx & Engels, 1991: 40).

⁶ No en sentido freudiano, por descontado, sino asociado a las prácticas mágicas primitivas: “Lo que aquí adopta, para los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas, es sólo la relación social determinada existente entre aquellos. De ahí que para buscar una analogía pertinente debamos buscar amparo en las neblinosas comarcas del mundo religioso. En éste los productos de la mente humana parecen figuras autómatas, dotadas de vida propia, en relación unas con otras y con los hombres. Otro tanto ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de la mano humana. A esto llamo el fetichismo que se adhiere a los productos del trabajo no bien se los produce como mercancías, y que es inseparable de la producción mercantil” (Marx, 2008: 89).

realistic images, exact replicas of the visible world. It is constructed in accordance with a scientific understanding of optics. The fetish, on the other hand, is the antithesis of the scientific image, epitomizing irrationality in both its crudity of representational means and its use in superstitious rituals. It is a “producer” of images, not by means of mechanical reproduction, but by an organic “breeding” of its own likeness.

La ideología, por tanto, es una actividad mental que se imprime en los objetos; éstos, en tanto mercancía, llevan inscrito el trabajo ideológico, y actúan a su vez como un motor de engendramiento (*breeding*) que proyecta la ideología que se imprime en la conciencia del sujeto. Son, por tanto, dos emblemas complementarios del funcionamiento del capitalismo para Marx: uno al nivel de la conciencia, y el otro al nivel de los objetos materiales y las relaciones sociales. Por descontado, el propósito de Marx es denunciar su falsedad. La ideología sería una suerte de “falsa conciencia”, y el fetichismo de la mercancía una “forma fantasmagórica” de relación entre las cosas. De acuerdo a una retórica iconoclasta, ambos serían únicamente (falsos) ídolos, ya sea de la mente o del mercado. La cuestión entonces consistía en determinar un método de dismantelamiento de estos procesos que no hiciera uso de ninguna de los conceptos asociados a esta descripción del proceder ideológico, esto es, que abandonara el modelo teórico fundado en la reflexión, en el binomio proyección-inscripción.⁷ El estudio de Walter Benjamin sobre la fotografía y el cine planteaba que la clave para la comprensión de los fenómenos del fetichismo y la ideología podía encontrarse en los objetos mismos.⁸ Si, con Marx, la ideología se inscribe en los sujetos y en las mercancías como un proceso histórico de vida, como un trabajo que queda borrado en la

⁷ La “solución” de Marx estribó en determinar “el secreto de esta forma” (de la mercancía y su inscripción ideológica) como un producto de las relaciones históricas. Desde este punto de vista, el método del materialismo histórico, la ideología y sus decantaciones estructurales no serán nunca fenómenos universales a los que podamos poner a distancia, sino una determinación de fuerzas y relaciones de poder específicas. En este sentido, podría entenderse, con Mitchell, que Marx funda así una consideración de lo visual en términos de regímenes escópicos, lo que en el capítulo 1 he designado por visualidad, en la que cualquier determinación natural queda abolida: “But suppose we reversed the stress, and thought of the eye as modeled on the machine? Then vision itself would have to be understood not as a simple, natural function to be understood by neutral, empirical laws of optics but as a mechanism subject to historical change” (Mitchell, 1986: 175). Para una lectura de la mercancía en Marx en relación con Lacan y el síntoma, ver *El sublime objeto de la ideología*, de Slavoj Žižek (1989).

⁸ Ver capítulo 6.

forma de la fantasmagoría, no sería menos cierto que ese trabajo estaría ahí ya inscrito, como una huella enmascarada o un síntoma. El cine y la fotografía, en este sentido, aparecerían como la forma más perfecta para definir la circulación de estas relaciones, puesto que técnicamente, como comentaba Michaud, se fundan en esta misma dialéctica de inscripción y proyección. En su propia forma, pues, podrían encontrarse los índices de su emergencia como proceso (y, por tanto, denunciar el mecanismo de su funcionamiento).

Como señalaba en el capítulo anterior, este es el panorama que, en líneas generales, describe uno de los núcleos más determinantes del pensamiento alrededor del cine durante los últimos años de la década de los sesenta y los comienzos de los años setenta del siglo pasado: por un lado, explicitar los mecanismos de inscripción ideológica del sujeto en la escena cinematográfica a partir del modo en el que ésta es proyectada desde la pantalla; por otro lado, localizar las zonas de inscripción de la ideología en las propias formas fílmicas, como “marcas del proceso” de un trabajo enmascarado. Al interés crítico por esta doble relación de procesos de inscripción y proyección en el cine es a lo que, sintéticamente, podría denominarse “teoría del aparato”, una expresión que ha venido a designar, en la historia de la teoría del cine, gran parte del trabajo teórico de aquellos años.⁹ Desde esta posición, la fascinación por la imagen y lo que se llamó su “impresión de realidad”, se entendió como una función demoníaca, que aseguraba “the domination of the visible, i. e. the ideology of the visible (and what it implies: the masking and effacement of work)” (Comolli, 1971: 228).¹⁰ Este *trabajo*, por tanto, cobró una función primordial, ya fuese entendido como aquello que es ocultado en la representación, o como la propia tarea crítica que una aproximación materialista al cine demandaba, el “trabajo que habrá de revelar con una lectura oblicua, sintomática, penetrante, más allá de la aparente coherencia formal

⁹ Para una antología crítica de la teoría del aparato, ver Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader* (Rosen, 1986).

¹⁰ La definición del cine propuesta por los editores de *Cahiers du cinéma*, Comolli y Narboni, en su editorial del no. 216, de octubre 1969, es profundamente sintomática del cambio de paradigma respecto a los estudios fílmicos. “¿Qué es una película? Por una parte, un cierto producto elaborado en un sistema económico preciso, que cuesta trabajo (dinero) [...], asociando para ello un cierto número de trabajadores [...] y convertido así en mercancía, valor de cambio, al venderse en forma de entradas o contratos. [...] Por otro lado, y por consiguiente, un producto determinado por la ideología del sistema económico que elabora y vende los filmes y [...] la ideología del capitalismo” (Comolli & Narboni, 1969: 77).

del filme, sus desfases, sus errores” (Comolli & Narboni, 1969: 81). Para Gérard Leblanc, editor de *Cinéthique* en 1969, este trabajo alcanzaba dimensiones ciertamente absolutistas, como si su acción pudiera desentrañar la estructura ideológica en toda su totalidad, o más bien, como si ésta fuera una fuerza finalmente designable o explicable:

The bourgeois cinema will not be really threaten, and the cinema will not successfully link with the work in progress to change the world, until films are produced which say everything about themselves: their economy and their means of production, starting with the taboos of the idealist cinema. (Leblanc, 1977: 18)

La posición de Leblanc no destaca por su excepcionalidad. Jean-Louis Baudry, el primer teórico en desplegar el mapa crítico de la “teoría del aparato” (Baudry, 1970), había señalado que “disturbing cinematic elements—similar, precisely, to those elements indicating the return of the repressed—signify without fail the arrival of the instrument *in flesh and blood*” (Baudry, 1970: 46). El trabajo, por tanto, debía también considerarse en analogía con una función psíquica, como el trabajo del sueño y como el trabajo de elaboración que desanudaría el síntoma (entendido como anudamiento y sobredeterminación que encripta un proceso psíquico en una figura) mediante su designación en la trama del discurso.

Para retomar la discusión sobre la naturaleza de la “máquina influyente” de Tausk, que Joan Copjec había tomado como metáfora para designar los problemas a los que se enfrentaba la teoría del aparato, es necesario resaltar que esta dinámica establece una relación que Copjec (1982: 47) describe como “indexical”. El modelo relacional de inscripción-proyección de la ideología, en efecto, descansa sobre una estructura igualmente indexical en su dimensión más paranoide: una concepción especular entre lo que, en términos marxianos, se denominó infraestructura y superestructura, la determinación del espacio material como un pliegue perfecto del espacio ideológico, una impronta que reproduce milimétricamente los atributos de la ideología. En definitiva, un modelo sin fisuras, guiado por un delirio de perfección clínica (Copjec, 1986):

This model turns on the assumption that one presence directly effects another; the base, for example, directly effects the superstructure. The immediacy of the link makes the relationship indexical (as well as iconic). To say that there is an identity between two terms, two presences, is to say that nothing (no truth) has essentially been lost in the transfer from one to the other. (Copjec, 1982: 47)

La cuestión, por descontado, es si la dinámica que, en la máquina influyente de Tausk, funciona con una delirante eficacia desde el punto de vista del sujeto, sin pliegue o pérdida alguna en los procesos de transmisión y afectión, puede sostenerse como una norma en relación con el funcionamiento de las formas fílmicas y de la constitución del sujeto. O si, como sostiene Lacan, hay en este proceso algo que “no anda bien”, que lo desgarrar o arruina, pero que a un tiempo le otorga el soporte trascendental, la *causa* del sistema. Para Copjec, el concepto psicoanalítico de sutura designa la inadecuación del modelo del aparato, el corte o interrupción que desbarata la continuidad del sistema relacional. Aunque, como he señalado en el capítulo anterior, la sutura (o *Aufhebung*) aparece como un concepto central de la teoría del cine de los años setenta, Copjec denunciará a los teóricos del aparato precisamente de ignorarla en el desarrollo de sus análisis, esto es, de proponer un modelo finalmente guiado por una comprensión de la indexicalidad como relación de reproducción exacta entre una causa y su efecto.¹¹ Un argumento que podría dedicarse tanto a la eficacia con la que, para los teóricos del aparato, la ideología se imprime en los sujetos y en las formas, como al modo en el que ésta podía ser enteramente explicitada y anulada en el discurso o el análisis, esto es, revertida en negativo, como el molde perfecto de un objeto (una tarea fácilmente asociable a las versiones más banales de lo que se dio en llamar deconstrucción).

En este artículo sobre el aparato, “The Anxiety of the Influencing Machine”,¹² el primero de una serie de textos críticos sobre la “teoría del

¹¹ “the cinematic apparatus has nothing left to do but to endlessly reproduce and exchange, like a printing press, this same shape. [...] [a]nalogocentrism [...] turns this theory (and that of the cinematic apparatus) away from the concept of suture, which is its radical premise, and causes it to fall prey to paranoia” (Copjec, 1982: 51).

¹² Publicado en *October* no. 23 (1982) como una recensión de la conferencia que marcaría el punto más álgido y el inicio del desmantelamiento de la teoría del aparato, *The Cinematic Apparatus* (Heath & de Lauretis, 1985). Esta conferencia tuvo lugar del 22 al 24 de febrero de 1978 en el Center for Twentieth Century Studies, de la University of Wisconsin-Milwaukee. Fue coordinada por Stephen Heath y Teresa de Lauretis, y contó con la participación y colaboración de muchas de las grandes figuras de la teoría del cine de los años setenta (Peter Wollen, Christian Metz, Jean-Louis Comolli, Mary Ann Doane, Maureen Turim, Peter Gidal, Laura Mulvey o Jacqueline Rose), y de aquellas que lo serían durante la década posterior (Bill Nichols, Kristin Thompson, Douglas Gomery, Dudley Andrew o David Bordwell, que formaba parte del comité organizador). La presencia de figuras como Bordwell anunciaba ya cómo el núcleo fundador de las posiciones epistemológicas de la teoría del aparato

aparato”, Copjec propone una alternativa al estudio del cine como *aparato*; una alternativa que, por lo demás, latiría ya en su mismo discurso: contra una idea de aparato que, como denuncia, no haría otra cosa que propagar el empirismo y el primado de la indexicalidad, entendida como el régimen infalible de los procesos de inscripción y proyección, Copjec (1982: 57) propone el concepto de *dispositivo*, que toma de la tradición filosófica que enlazaría a Gaston Bachelard, Georges Canguilhem o Michel Foucault. Para Copjec, el dispositivo sería también un aparato en su dimensión material, pero ante todo una disposición, un espacio relacional: “also apparatus or device, but primarily arrangement” (57). El dispositivo “no suturaría”, puesto que partiría del principio de que no existen “fully constructed subjects or objects outside discourse which must then be integrated into a social structure” (57). Tampoco habría, dice, posibilidad de concebir un sujeto unificado fuera de las estructuras que lo gobiernan; “[t]he subject is, instead, simultaneously constituted and dislocated by speech” (57), en una red discursiva que se definiría por la “multiformidad” de las construcciones subjetivas que alentaría. Y sin embargo, a pesar de la promesa que este nuevo concepto parecía encarnar, Copjec no sólo abandonó el concepto de dispositivo en formulaciones posteriores (Copjec, 1994), sino que gran parte de su trabajo consistiría en denunciar el dispositivo foucaultiano como marcado por ese mismo delirio de perfección clínica señalado en el aparato.

En los siguientes epígrafes me propongo señalar el espacio de contradicciones que abre la distinción entre aparato y dispositivo como parte fundamental de lo que he llamado una estética relacional, y el papel que las operaciones fundamentales de inscripción y proyección toman en este debate. Como se verá, la noción de dispositivo, fundamentalmente a partir de la obra de Deleuze y Guattari, ha sido frecuentemente utilizada en la reciente teoría de los nuevos medios audiovisuales como un concepto decisivo a la hora de establecer espacios de resistencia al aparato. Y, más allá de ella, en las conceptualizaciones contemporáneas de la red y sus paradigmas de conectividad y relacionalidad.¹³ Pero, como señala la ambivalencia que marca la obra de Copjec, la distinción entre aparato y dispositivo no parece poder procurar una línea consistente de crítica. Al contrario, y como quiero demostrar, aparato y dispositivo parecen designar dos espacios relacionales marcados por una *diferencia mínima*,

amenazaba con desintegrarse en discursos que, como el del propio Bordwell, acabarían por designar posiciones explícita y violentamente contrapuestas.

¹³ Ver capítulo 5.

determinada exclusivamente por la intención de la mirada que se cierne sobre ellos, y en la que la dimensión del deseo resultará fundamental. Son, pues, dos modos de entender las determinaciones formales desde el punto de vista de la construcción de la subjetividad, del modelo de sujeto que quiere verse en ellas. Entendidas como entidades estrictamente materiales, como espero mostrar, sus diferencias se vuelven no sólo inapreciables, sino ineficaces para una tarea estética y teórica que, como vengo sosteniendo a lo largo de esta investigación, quiere verse en primer lugar como una actividad política.¹⁴

Por tanto, las teorías del aparato y/o dispositivo deben entenderse en relación con un modelo de sujeto y con las diferentes modalidades de su construcción en la esfera de lo social y lo político. Los conceptos psicoanalíticos introducidos en el capítulo anterior serán, pues, desarrollados más extensamente en estas páginas. Como espero mostrar, la influencia de Lacan en el pensamiento de los teóricos del aparato, de Joan Copjec, o de Gilles Deleuze, es determinante para entender qué es lo que está en juego con el concepto de dispositivo. En este sentido, la categoría de lo real, descrita anteriormente en relación con el proyecto estético de Peter Gidal, emerge en estas páginas como el núcleo al que debe apuntar toda práctica y toda teoría cultural. Por último, la relación entre la figuración y un espacio mimético y relacional de influencia, descrita como una evolución del delirio paranoide en Tausk, no sólo deberá entenderse en relación con la progresiva desmaterialización y ausencia de prácticas representacionales en las artes contemporáneas más comprometidas con el concepto de dispositivo, sino como la dinámica que, del lado de los procesos de inscripción y proyección, del lado de la indexicalidad, coloca a ambas bajo el influjo de un mismo espacio mimético.

2. EL APARATO. TEORÍA DE UNA MAQUINARIA INFLUYENTE

En “Cinema: effets ideologiques produits par l'appareil de base”, quizá el texto más influyente de lo que se denominaría ‘teoría del aparato’, Jean-Louis Baudry (1970) recurrió a una suerte de escena primaria, un modelo topológico de puesta en escena, para describir las relaciones entre las operaciones técnicas y formales del film, la escenografía de su proyección

¹⁴ Una diferencia que, en continuidad con las tesis del capítulo 3, es la que se establece también entre la *tyché* y el *automaton*.

y la posición de los espectadores.¹⁵ Fue a esta maquinaria relacional, “singularmente empática” (Baudry, 1970: 42), a lo que Baudry denominaría *aparato*: tanto el conjunto de la tecnología implicada en el cine como el

¹⁵ “Cinema: effets ideologiques produits par l’appareil de base” (orig. pub. *Cinématique* 7-8, 1970). Baudry distingue aparato (*appareil*) y dispositivo (*dispositif*) en sus textos de los años setenta, pero en un sentido diferente a mi propuesta. “Aparato” [*appareil*] fue utilizado por primera vez como concepto teórico específico para el cine por Baudry (1970). Entroncaba tanto con el concepto de “aparato psíquico” descrito por Sigmund Freud, como con la noción de “aparato ideológico del estado”, desarrollado por el filósofo marxista Louis Althusser (1971) sus dos fuentes teóricas más importantes. En la literatura de habla inglesa, el concepto fue traducido por el término *apparatus*, y como tal fue utilizado por todos los teóricos e historiadores posteriores hasta la actualidad. Sin embargo, en un segundo artículo, “Le dispositif : approches métapsychologiques de l’impression de réalité” (orig. pub. *Communications*, no. 23, *Psychanalyse et cinéma*, Paris, Seuil, 1975) (Baudry, 1975), distinguiría entre *appareil* y *dispositif*, no casualmente en el mismo año en el que Michel Foucault (2002) publicaba *Vigilar y castigar* y el concepto de “dispositivo”, sin duda emparentado, pero no igual, al de “aparato”, ganaba cada vez más interés en el terreno de la epistemología, la filosofía y las ciencias sociales (ver cap. 1). En este segundo artículo, se detalla que el “aparato” era, para Baudry (cfr. 1975: 317), el ensamblaje de tecnologías y operaciones técnicas involucradas en la producción y proyección de una película, mientras que “dispositivo” aludía a la relación entre la proyección y el sujeto espectador hacia el cual iría dirigida: una diferenciación, por lo demás, inexistente en el artículo de 1970. En la medida en que gran parte de la producción teórica de los años setenta referida a estas cuestiones se ha generalizado bajo la expresión inglesa “Apparatus Theory”, utilizaré las expresiones castellanas “teoría del aparato” y “teóricos del aparato” siempre y cuando haga una alusión general a los textos originales de los teóricos que lo desarrollaron en primer lugar (Jean-Louis Baudry, pero también Christian Metz o Stephen Heath), así como cuando otros autores comentados hagan referencia a aquéllos o discutan sus teorías. De este modo, se conservará tanto la terminología original como su deuda con el pensamiento de Althusser. Pero como desarrollo a lo largo del capítulo, la distinción entre dispositivo y aparato no puede ser nunca material, y en este sentido me referiré al espacio clásico de producción cinematográfica (el objeto de estudio de la “teoría del aparato”) como “dispositivo clásico”. En primer lugar, para evitar la oposición entre un *único* “aparato” cinematográfico clásico y una *multiplicidad* de “dispositivos” del audiovisual precinematográfico y contemporáneo, y precisamente para evitar incidir, a nivel terminológico, en el aislamiento de las formas dominantes del cine del siglo xx bajo la forma de un “intervalo” o “intermedio” anómalo en la larga—y, por lo que respecta a autores como Zielinski (1999), nuevamente consistente—, historia de los medios audiovisuales. Pero si esta reconceptualización es provechosa, es sólo en la medida en que el “aparato” designará, estratégicamente, una disposición fantasmática en relación con la inscripción, la proyección y la subjetividad. En otras palabras, si puede hablarse de “dispositivo clásico” es sólo en la medida en que se lo pueda hacer “cojear” o fracasar (o, en otras palabras, también salvar).

“sistema conceptual” (David N. Rodowick, 1994: 70) que incluye también al espectador y a los procesos psíquicos implicados en el visionado en sala de una película. A partir del análisis de la operatividad de este ensamblaje, Baudry pretendía determinar con la mayor precisión posible el modo en que el cine posicionaba al sujeto de acuerdo a una “ideología de lo visible” que, aquí y en otros textos afines, se vinculaba directamente a los paradigmas de la tradición idealista. En este artículo, la descripción de esta escena se presenta en los siguientes términos:

No doubt the darkened room and the screen bordered with black like a letter of condolences already present privileged conditions of effectiveness—no exchange, no circulation, no communication with any outside. Projection and reflection take place in a closed space and those who remain there, whether they know it or not (but they do not), find themselves chained, captured, or captivated. (Baudry, 1970: 44)

El esquema espacial de Baudry señala una topología hermética, cerrada a la invasión de lo exterior en un “espacio cerrado”. Como acertó a señalar Mary Ann Doane (cfr. 1991: 85-89), toda dimensión temporal, ya sea histórica o perteneciente al dominio de la memoria, parece estar fuera de juego. El sujeto que se encuentra en el espacio de la sala de cine está sometido a una determinación efectiva de fuerzas, como si su emplazamiento fuera el lugar y el destino de la operatividad de una máquina de la que él mismo formara parte, pero únicamente como término final, como producto. A diferencia de la lectura de Heath (1976) en “Narrative Space”, donde señala que los procesos déicticos de emplazamiento espectacular están atravesados de una negatividad insistente, cuya dimensión traumática es imposible de liquidar, la lectura de Baudry da por hecho una efectividad radical de la supresión de la diferencia, esto es, da por hecho el éxito de las operaciones de sutura en el seno del dispositivo:¹⁶ “film—and perhaps in this respect it is exemplary—lives on the denial of difference: the difference is necessary for it to live, but it lives on its negation” (Baudry, 1970: 42). De este modo, la unidad trascendente de la forma y el sujeto quedan preservadas fantasmáticamente en un campo de relaciones miméticas: “with continuity restored both meaning and consciousness are restored” (43).

¹⁶ Aunque, en realidad, ambas posiciones no están tan alejadas. Como se recordará, la suposición fantasmática de la sutura del discurso (de la *Aufhebung* figurativa) es igualmente inexpugnable para Heath. Sólo las tácticas estructural/materialistas podrían deshacer la superación imaginaria de esa negatividad.

Estos elementos sirvieron a Baudry para trazar una analogía entre el cine y una escena primaria de la constitución del sujeto conocida ya en el ámbito psicoanalítico, la del “estadio del espejo”.¹⁷ En el psicoanálisis ortodoxo y la psicología del “yo” (*ego psychology*), anterior a la irrupción de Lacan en la escena psicoanalítica francesa, el estadio del espejo designaba el momento histórico del sujeto en el que éste, en un periodo muy temprano de su desarrollo, comenzaba a construir su ‘yo’ a partir de la búsqueda e identificación de su propio cuerpo. Como resume Tausk (1991: 203), la figura unificada y supervisada por una entidad psíquica era pues, más que una construcción del sujeto, el *descubrimiento* de algo que ya estaba allí, esperando a que el sujeto lo alcanzase. De este modo, y de acuerdo a un principio idealista, la unidad del ego y su consciencia aparecían como el centro nuclear del sujeto. Pero Baudry traza su analogía a partir de la revisión, e inversión, que Lacan realizara sobre la estructura de este estadio, y no sobre su lectura más extendida antes de su intervención. La tesis de Lacan, como es sabido, es que la emergencia del yo no es un descubrimiento sino una construcción, que además corre de la mano de una alienación que será ya constitutiva para el sujeto. La identificación con una imagen visual es entendida como una fantasía de

¹⁷ “The arrangement of the different elements—projector, darkened hall, screen—in addition from reproducing in a striking way the *mise-en-scène* of Plato’s cave (prototypical set for all transcendence and the topological model of idealism) reconstructs the situation necessary to the release of the ‘mirror stage’ discovered by Lacan” (Baudry, 1970: 45). La consideración del cine desde el punto de vista de la otra escena primaria descrita aquí, la caverna de Platón, será el tema central del segundo artículo de Baudry (1975) sobre el dispositivo clásico. Por otro lado, la postulación de una analogía entre las escenas del cine y del espejo, en un contexto de análisis materialista y de crítica ideológica, es sin duda una de las asociaciones conceptuales más decisivas de la historia de la teoría fílmica; y no tanto por su precisión como por su pregnancia, esto es, por el modo en el que disparó literalmente todo un espacio conceptual de discusiones en torno al cine. La importancia de este texto para la teoría del cine desde los años setenta está fuera de toda duda, ya sea como vía para la articulación, con Baudry y Metz, de los procesos psíquicos que intervienen en los procesos de identificación a lo largo del visionado de la película, o como piedra de toque fundamental para las críticas que, desde la teoría feminista del cine (a la que dedico parte de este capítulo), los enfoques cognitivistas (Carroll, 2004), fenomenológicos (Sobchack, 1992) y los estudios de recepción (Mayne, 1993; Staiger, 2005), por citar únicamente algunas de las líneas de trabajo más influyentes, han tratado de desarticular el proyecto mismo de la teoría del aparato. En este sentido, podría decirse que el estadio del espejo es no sólo una escena primaria del cine y del sujeto, sino también de los propios estudios sobre cine.

clausura del ‘yo’ que concierne al orden de lo imaginario—el “señuelo cautivador”, en palabras de Barthes (1995: 44)—que, desde ese momento, aparece ya como un descentramiento, tocado y atravesado por un corte o desgarradura que marcará todo el desarrollo de su vida psíquica posterior, y designará el núcleo de sus patologías psíquicas. Antes de analizar con más profundidad el texto de Lacan, es importante señalar brevemente el contexto epistemológico en el que se inserta el artículo de Baudry, puesto que aporta una manera de entender el modo en que moviliza los conceptos fundamentales de su artículo, espejo, aparato (y perspectiva), de un modo que, como desarrollo a continuación, no es del todo consistente con el texto de Lacan.

La recepción del texto lacaniano sobre el estadio del espejo vino mediada fundamentalmente por la influencia, generalizada en el ambiente intelectual francés de izquierdas durante la década de los sesenta, del filósofo marxista Louis Althusser, quien había incorporado el psicoanálisis al campo epistemológico del marxismo ortodoxo.¹⁸ Para Althusser, el análisis ideológico como falsa conciencia debía ser enriquecido y criticado a partir del concepto de sujeto propuesto por Freud y, consistentemente, por Lacan: un sujeto “de-centred, constituted by a structure which has no ‘centre’ either, except in the imaginary misrecognition of the ‘ego’” (Althusser, 1971: 218-219). En su influyente texto “Idéologie et appareils idéologiques d’Etat” (1971: 127-188), Althusser denunciaba que la

¹⁸ Louis Althusser había incorporado ya la teoría lacaniana en su seminario de 1963 en la École Normale Supérieure. Sobre la entrada de Lacan en el marxismo ortodoxo en la obra de Louis Althusser, el texto determinante es “Freud y Lacan” (Althusser, 1971: 195-219), publicado originalmente en *La Nouvelle Critique* nos. 161-62 (dic. 1964 - ene. 1965), la revista oficial del Partido Comunista Francés. Para una excelente puesta en contexto de la relación entre Althusser y Lacan, tanto en su vertiente pública y teórica como privada, ver la edición *Writing on Psychoanalysis. Freud and Lacan* de Louis Althusser (1996). Para una visión de esta relación en primera persona, ver su autobiografía *L’avenir dure longtemps* (Althusser, 1992). La influencia de Lacan y la devoción que Althusser sentía por él puede rastrearse en toda su correspondencia, entre la cual la carta que dirige a Lacan el 10 de Diciembre de 1963, apenas un mes antes de que éste último inaugurara el famoso Seminario XI en la École Normale Supérieure (y precisamente gracias a la mediación institucional de Althusser) es sumamente significativa: “*One can always escape the financial and social effects of a social revolution. [But] I am speaking of a different revolution, the one you are preparing without [your adversaries] knowing it, one from which no sea in the world will ever be able to protect them, and no respectability, whether capitalist or socialist, the one that will deprive them of the security of their Imaginary*” (Louis Althusser a Jacques Lacan, 10 de Diciembre de 1963, en Althusser, 1996: 167, cursivas propias).

estructura de la ideología, al interpelar a los individuos en tanto sujetos “in the name of a Unique and Absolute Subject, is *speculary*, i.e. a *mirror-structure*, and doubly specular: this mirror duplication is constitutive of ideology and ensures its functioning” (180, cursivas propias). Así, la formulación marxista del carácter fetichista de la mercancía, como la forma fantasmagórica de una relación entre cosas, servía a Althusser para definir la estructura ideológica en su totalidad, entendida como relación especular e imaginaria: “Ideology is a ‘Representation’ of the Imaginary Relationship of Individuals to their Real Conditions of Existence” (162). La crítica a la filosofía idealista de la reflexión se articulaba, pues, en torno a la función del espejo como fundador de un *desreconocimiento* ideológico fundado en relaciones imaginarias. En este contexto teórico, los “aparatos ideológicos” descritos por Althusser designaban aquellas instituciones materiales (la escuela, la iglesia, la familia, la prensa, radio o televisión, etc.) que (re)producían, de modos no directamente coercitivos o violentos, la “ideología dominante”, que para Althusser (146) no era otra cosa que “la ideología de la *clase* dominante”.¹⁹

Por otro lado, la categorización del espejo como “mal objeto” cultural tuvo un desarrollo especialmente significativo en la conceptualización de la perspectiva. Durante los últimos años de la década de los sesenta, la crítica materialista de la representación había cargado el peso de las críticas sobre la dimensión ideológica de la imagen cinematográfica tanto en su dimensión ficcional o narrativa como en el modo en el que la cámara reproducía el esquema de visión que ofrecía la perspectiva monocular; esto es, en un esquema óptico especular.²⁰ La perspectiva fue entendida,

¹⁹ “If the ISAs ‘function’ massively and predominantly by ideology, what unifies their diversity is precisely this functioning, insofar as the ideology by which they function is always in fact unified, despite its diversity and its contradictions, beneath the ruling ideology, which is the ideology of ‘the ruling class’” (Althusser, 1971: 146).

²⁰ Una de las afirmaciones más explícitas de esta relación se encuentra en “Économique, Idéologique, Formel”, una entrevista a Marcelyn Pleyner y Jean Thibaudeau, editores de la revista *Tel Quel*, realizada por Gérard Leblanc y publicada en *Cinéthique* no. 3, 1969: “Whether in 16mm. or in 35mm. [...] the problem is the same [...] namely a camera which produces a code of perspective directly inherited from and built upon the model of the scientific perspective of the Quattrocento. [...] [T]he camera is carefully built so as to ‘rectify’ any anomaly in perspective, so as to reproduce in its full authority the code of specular vision as it was defined by Renaissance humanism. [...] only when a phenomenon of this kind has been thought, only when the determinations of the apparatus (the camera) that structures reality by its inscription have been considered, only then could the cinema objectively examine its relation to

a partir de la recepción del trabajo de Pierre Francastel (1990), como un modelo retiniano de “vocación fotológica” (Daney, 1970), una “ideología de lo visible” (Comolli, 1971: 218), fundada en la presencia ausente y descarnada de un sujeto privilegiado, inmóvil y provisto de un sólo ojo, frente al cual el espacio de la representación se estructuraría de un modo absolutista, a su propia conveniencia, siguiendo el modelo óptico de convergencia lineal de los rayos de luz. Para Baudry, siguiendo a Marcelin Pleynet y Jean Thibaudeau (1980), “it is the perspective construction of the Renaissance which originally served as model” (Baudry, 1970: 41), un modelo que instaura su principio de trascendencia idealista y reflexivo como una determinación imaginaria.

Baudry, pues, pretendía fundamentar las bases necesarias de ese carácter empático de la imagen cinematográfica, es decir, de su “impresión de realidad”, articulando el modo en que la efectividad ideológica del modelo perspectivo y especular era puesta en marcha en un “aparato”, el cine en su dimensión material y social, beneficiándose del prestigio de una escena formativa del sujeto:

In order for this impression to be produced, it would be necessary that the conditions of a formative scene be reproduced. This scene would be repeated and reenacted in such a manner that the imaginary order (activated by a specularization which takes place, everything considered, in reality) fulfills its particular function of occultation or of filling the gap, the split, of the subject on the order of the signifier. (Baudry, 1970: 45)

Ahora bien, la formulación del estadio del espejo de Lacan contenía también elementos que apuntaban, potencialmente, a lo inadecuado de una identificación entre especularidad perspectiva y constitución (imaginaria, ideológica) del sujeto. Como pretendo mostrar a continuación, estos elementos estaban ya presentes en el texto de Lacan, aunque no fue hasta 1964 que, en su *Seminario XI*, se desarrollarían en toda su extensión. Esta discordancia entre lo que Lacan estaba proponiendo y lo que Baudry, y con él, el resto de teóricos del aparato, entendieron en el texto sobre el espejo, constituye el núcleo fundamental de las críticas que recibiría la teoría del aparato a lo largo de la segunda mitad de los años setenta.

ideology” (Pleyne & Thibaudeau, 1980: 156). Esta posición determinista y ahistórica del aparato es el punto de partida del trabajo de Jonathan Crary en *The Techniques of the Observer* (1992). Para una revisión de estas posiciones en el discurso estético francés de la década de los sesenta, ver *Ojos abatidos*, de Martin Jay (2007), donde discute el impulso “antiocularcéntrico” del pensamiento francés del siglo xx.

Lacan desarrolla su teoría del estadio del espejo en el artículo titulado “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique” (en adelante “Estadio del espejo” o *SM*, por sus iniciales en francés) (Lacan, 1966: 93-100),²¹ y publicado en 1966 en *Écrits*, el primer volumen de textos de Lacan (1966) en el que se recogían sus investigaciones anteriores o en paralelo a sus primeros seminarios. Este estadio, como un primer escenario de conformación de la identidad del sujeto de acuerdo a lo que Lacan denominó *imaginario*, describe la escena en la que el niño, entre los seis y los dieciocho meses, deja de percibirse a sí mismo como una masa fragmentada e inconexa de partes y movimientos descoordinados, y establece por primera vez una identidad, es decir, una “imagen” de un “yo”, a través de una serie de identificaciones que Lacan llama imaginarias, cuyo paradigma es la imagen de su cuerpo reflejado en el espejo. Desde este punto de vista, la imagen, como la “buena figura” gestáltica, cumple la función de una forma unificada, coherente y autónoma, es decir, separada de la autopercepción, con la que el niño se identifica y a la que convierte en la fuente de un “Yo Ideal”. Una figura que, en cualquier caso, es ya exterior al sujeto: siempre pertenece, como describiera Tausk, al campo del ‘otro’. Lacan describe la imagen frente al espejo como una figura inmóvil, de tal modo que el niño, al enfrentarse a su reflejo, suspendía la movilidad “en una postura mas o menos inclinada”, y fijaba “un aspecto instantáneo de la imagen”, una figura que Lacan (*SM*: 95) identificará con una estatua fantasmática:

elle [la *imago*] est grosse encore des correspondances qui unissent le je à la statue où l’homme se projette comme aux fantômes qui le dominant, à l’automate enfin où dans un rapport ambigu tend à s’achever le monde de sa fabrication.

El estadio del espejo es pues “un drama”, en el que el sujeto, “presa de la ilusión de la identificación espacial”, construiría una forma corporal “ortopédica de su totalidad”, que producirá una “identidad enajenante”, cuya “estructura rígida” marcaría todo su desarrollo mental. Lacan advertía de que esta imagen “sitúa la instancia del yo, aún desde antes de su

²¹ Presentado originalmente como comunicación ante el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis, en Zurich, el 17 de julio de 1949. Sobre el contexto histórico de su aparición, cuya primera versión data de 1936, ver el capítulo 6, donde lo pongo en relación con el concepto de mimetismo en Benjamin.

determinación social, en una línea de ficción”.²² Por tanto, la constitución imaginaria del yo se correspondía a una figura privilegiada de la semejanza, una imagen puramente fantasmática, homogénea y rígida (tan rígida como el cuerpo de los espectadores sometidos al espectáculo cinematográfico)²³ que en virtud de su ilusionismo proporcionaba una armadura ficticia para el sujeto.

Aunque, hasta este punto, la utilización del espejo en Baudry podría resultar consistente con la descripción de Lacan, éste, sin embargo, se cuida de señalar que el ‘yo’ representa también “le centre de toutes les résistances à la cure des symptômes” (L’agressivité en psychanalyse, en Lacan, 1966: 118), resistencias que responden a una “structure ontologique du monde humain qui s’insère dans nos réflexions sur la connaissance paranoïaque” (SM: 94).²⁴ Figura, identificación y alienación, pero también resistencia y paranoia, constituyen así los ejes sobre los que pivota la teoría del espejo de Lacan, y que conforman a un mismo tiempo las razones por las que la constitución de la identidad no podría separarse de una dimensión disruptiva y desestabilizante, una dimensión ignorada (o, más bien, sublimada por recurso al “mal objeto” de la ideología) en la lectura de Baudry. En efecto, el régimen de identificaciones imaginarias no se corresponde únicamente con lo que denomina ‘identificación homeomórfica’, esto es, la asociación empática con una imagen especular que instituye una semejanza y un “sens de la beauté comme formative” (SM: 94), sino también con “los hechos del mimetismo” (“les faits de mimétisme”) (96), que Lacan entiende como procesos de ‘identificación heteromórfi-

²² “Le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l’insuffisance à l’anticipation— et qui pour le sujet, pris au leurre de l’identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d’une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité,—et à l’armure enfin assumée d’une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental” (SM: 97).

²³ Una de las claves del artículo de Baudry consiste precisamente en articular el movimiento de la imagen cinematográfica como un principio sometido finalmente a una función reificante. Por otro lado, es interesante señalar que a lo largo de los años sesenta emergieron muchas prácticas audiovisuales de corte “expandido” destinadas a movilizar la imagen y el espectador, esto es, a procurarse una alternativa estructural a este escenario (ver la sección 4 del presente capítulo).

²⁴ Es útil resaltar que, como comenta Martin Jay (2007: 260), el punto de partida de las investigaciones psicoanalíticas de Lacan no es, como para Freud, el estudio de la neurosis histérica, sino el estudio de la psicosis, sobre la que Lacan (1975) desarrolló su tesis doctoral, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, en 1931.

ca': "une obsession de l'espace dans son effet déréalisant" (96), cuyo descubrimiento y desarrollo atribuye al trabajo de un conocido y contemporáneo suyo durante los años treinta, Roger Caillois.²⁵

Lacan se refiere al texto de Caillois (1984) "Mimétisme et psychasténie légendaire", un artículo publicado originalmente en *Minotaure* no. 7 (1935), en el que examina los fenómenos del mimetismo animal. Caillois sugiere que el fenómeno del camuflaje de algunos insectos (lepidópteros que se asemejan a cortezas o ramas, u orugas semejantes a hojas) no guarda relación con lo que podría considerarse un mecanismo de defensa ante las posibles agresiones del entorno; al contrario, el mimetismo es caracterizado como "a dangeorus luxury" (25), "a real *temptation by space*" (28), puesto que su eficacia como estrategia de supervivencia resulta, en casi cualquier ocasión, absolutamente nula.²⁶ Así, el mimetismo animal debería compararse con una clase de esquizofrenia caracterizada

²⁵ La negatividad con la que Lacan informa la formulación del estadio del espejo debe entenderse a partir del contexto específico en el que desarrolla su teoría, que originalmente data de 1936. Un contexto que se remonta, por tanto, a las relaciones entre un joven Lacan y el grupo surrealista a lo largo de los años treinta del siglo pasado. Efectivamente, Lacan formaba parte del círculo de autores de la revista *Minotaure*, dirigida por Bataille, donde publicaría, en 1933, un artículo titulado "Motifs du crime paranoïque: le crime des soeurs Papin" (*Minotaure*, nos. 3 y 4, 1933). Este artículo relata el crimen de las hermanas Papin, gemelas siamesas que en febrero de 1933 habían arrancado los ojos y los genitales de la mujer y la hija del dueño de la casa para la que trabajaban. Lacan, que estaba especialmente interesado en la dimensión visual de la paranoia, entendió el crimen psicótico de las Papin como una acción derivada de una identificación demasiado intensa e íntima entre ellas, y de su incapacidad para escapar a una figura del doble narcisista sin vehicular una fuerte violencia de destrucción. La dimensión visual de la imagen, tal y como fue articulada con posterioridad en "El estadio del espejo", bebía tanto de los procesos identificatorios positivos que ponía en marcha como de su reverso psicótico, su carácter enajenante y potencialmente difusivo, agresivo y desestabilizador para el sujeto, que había sido señalado por Viktor Tausk como un caso patológico de paranoia. Para una revisión de las conexiones entre Lacan y el grupo surrealista, ver *Metáforas de la voracidad del arte del siglo XX*, de María Cunillera (2010, tesis doctoral no publicada, disponible online como E-Print en <http://eprints.ucm.es/10393/>, consultada el 14/12/2012).

²⁶ "We are thus dealing with a luxury, and even a dangerous luxury, for there are cases in which mimicry causes the creature to go from bad to worse: geometer-moth caterpillars simulate shoots of shrubbery so well that gardeners cut them with their pruning shears. The case of the Phyllia is even sadder: they browse among themselves, taking each other for real leaves, in such a way that one might accept the idea of a sort of collective masochism leading to mutual homophagy, the simulation of the leaf being a *provocation* to cannibalism in this kind of totem feast" (Caillois, 1984: 25).

como una “depersonalization by assimilation to space” (30); una pérdida entrópica de distinciones entre el espacio exterior y la interioridad y, por tanto, de los límites del ego. En estas conductas miméticas, que Caillois (25) asocia a la “magia simpatética”,²⁷ la producción de lo similar por lo similar, la asimilación al espacio se acompaña de una disminución masoquista de la armadura del ego; “*life takes a step backwards*”, dice Caillois (30), en la medida en que el mimetismo comporta siempre el abandono de las propias funciones biológicas para asemejarse a un elemento del entorno: “in mimetic species the phenomenon is never carried out except *in a single direction*: the animal mimics the plant, leaf, flower, or thorn, and dissembles or ceases to perform its functions in relation to others” (30). El insecto, por tanto, se disuelve en su propia percepción del espacio y en dirección a un elemento de éste, un hecho que Caillois compara con la percepción espacial de la psicastenia, término psiquiátrico que Dennis Hollier, en “Mimesis and Castration 1937”, entiende como “a kind of subjective detumescence, a loss of ego substance” (Hollier, 1984: 11), y que Caillois define a partir de la respuesta típica que el esquizofrénico ofrece a la pregunta “¿dónde estás?”

I know where I am, but I do not feel as though I'm at the spot where I find myself. To these dispossessed souls, space seems to be a devouring force. Space pursues them, encircles them, digests them in a gigantic phagocytosis. It ends by replacing them. Then the body separates itself from thought, the individual breaks the boundary of his skin and occupies the other side of his senses. He tries to look at *himself from* any point whatever in space. He feels himself becoming space, *dark space where things cannot be put.* He is similar, not similar to something, but just similar. And he invents spaces of which he is “the convulsive possession”. (Caillois, 1984: 30)

Caillois, de un modo similar a cómo Tausk define el espacio abstracto de influencia de la máquina, apunta así hacia una descripción del campo escópico en el que la visión no sería ya una posesión del sujeto, sino un “fenómeno complejo” (28) y empático, en el que el espacio es a un tiempo percibido y representado como la intersección de lo que denomina un “doble diedro”. Por un lado, del lado de la percepción del sujeto, como un *diedro de acción* que corresponde a la posición del sujeto respecto al plano del suelo, entendido como el punto geometral del que emanan líneas de visión; esto es, como el punto de vista que organiza el espacio en una construcción perspectiva. Pero por otro lado, como un *diedro de re-*

²⁷ Para una discusión más extensa de las ideas de Caillois sobre el mimetismo y la magia simpatética, ver el capítulo 6.

presentación, en el que desde un plano imaginario del suelo (esto es, ya representado o figurado), emerge el punto al que el sujeto trata de mimetizarse: el punto a distancia en el que el objeto aparece. Para Caillois, el corte o intersección de ambos diedros es a un tiempo el origen de la constitución del sujeto y lo que, a un mismo tiempo, lo destituye:

It is with represented space that the drama becomes specific, since the living creature, the organism, is no longer the origin of the coordinates, but one point among others; it is dispossessed of its privilege and literally no longer knows where to place itself. (28)

Como explico en el siguiente epígrafe, esta lectura sería absolutamente determinante para la teoría de la mirada que Lacan, en 1964, desarrolla en la segunda sección de su *Seminario XI (Du regard comme objet petit a)*, en deuda explícita con Caillois.²⁸ Pero ya en “El estadio del espejo”, es esta dimensión agresiva y compulsiva de la “posesión” mimética en la percepción espacial la que designa la emergencia imaginaria del Ego como cargada de una dimensión alienante y potencialmente violenta. En efecto, si la fantasía de unidad del sujeto parte de la ilusión de una identificación espacial en el que el sujeto pierde el privilegio de la centralidad, entonces la amenaza de disgregación y retorno a un estado fragmentado y difusivo no cesa acechar al sujeto, en “les lignes de fragilisation qui définissent l’anatomie fantasmatique, manifeste dans les symptômes de schize ou de spasme, de l’hystérie” (SM: 97). El narcisismo, los celos y la rivalidad del otro hace de este constructo ficcional, el ‘yo’, “cet appareil pour lequel toute poussée des instincts sera un danger” (SM: 98).

Esta dimensión dialéctica de la mirada fue, como he comentado, obviada por Baudry, para quien todo sentido negativo de la caracterización del espacio se plegó sobre el carácter ficcional de la unidad y coherencia del sujeto como producto de una reflexión especular que se imprimía indeleblemente en éste. Por tanto, el reverso agresivo y violento de los procesos de identificación imaginaria, que Lacan presenta a partir de su comentario sobre Caillois y el mimetismo, quedaba supeditado a los efectos sobre el campo de lo social y lo político, esto es, al terreno de los efectos ideológicos por los cuales se reproducían y asentaban las relaciones de poder que perpetuaban la dominación de clase, las estructuras económicas del capitalismo y el humanismo burgués. En otras palabras, Baudry

²⁸ Para un desarrollo de estos temas en relación con una teoría de lo informe en el arte contemporáneo, ver *El inconsciente óptico*, de Rosalind Krauss (1997).

desligó la negatividad constitutiva del ‘yo’ en el estadio del espejo en dos órdenes diferenciados: por un lado, el sujeto de las identificaciones imaginarias; por otro lado, el carácter demoníaco del espacio social “burgués”, idealista, y capitalista.

Como desarrollo a continuación, la omisión del concepto de mirada que Lacan habría abierto tímidamente en “El estadio del espejo” con su alusión a Caillois (una referencia que, para ser estrictos, aún estaba poco desarrollada) centró gran parte de las críticas que, a partir de los años setenta, recibió la teoría del aparato. Focalizando en los conceptos de especularidad, estatismo y visión como centramiento (fantasmático) del sujeto en lo imaginario, la teoría del aparato de Baudry da por sentada la eficacia de las relaciones entre proyección e inscripción ideológicas. En otras palabras, asume que estos procesos se producen en una dinámica perfecta, sin doblez, resto o dislocación de su potencia indexical: paradójicamente, como la imagen perfecta del mundo que la cámara fotográfica imprimía en la película.

En esta misma línea, la política de las imágenes sugerida en un primer momento desde *Cahiers*, *Cinéthique*, o *Screen*, por citar las publicaciones más importantes de la época, siguió una lógica igualmente supeditada a una dinámica perfecta de proyección e inscripción, pero esta vez plegada sobre la distinción entre el orden del imaginario y lo simbólico. Si, desde el lado del espectador “común”, apresado en la oscuridad de la sala cinematográfica, las identificaciones imaginarias procedían sin rasgo alguno de quiebra o disfuncionalidad, la posición del crítico, como la del analista (en una simplificación errónea de su función en la sesión de psicoanálisis), podría designar los puntos de sutura del discurso fílmico y desmontar las operaciones formales que daban lugar a los procesos de desconocimiento ideológico. Esta tarea, por descontado, no podría hacerse sino “fuera del cine” (Barthes, 1995), desde una posición de exterioridad a su campo de influencia: en una palabra (y paradójicamente), en *perspectiva*. Tanto prácticas como ejercicios teóricos y analíticos debían poner el acento, entonces, en la destrucción de las identificaciones imaginarias a partir de una elaboración específicamente textual.²⁹ Esta elaboración, tanto en el campo de la praxis teórica como en el de una práctica “contraideológica”, correspondía al mandato metziano que abría *El sig-*

²⁹ Un ejemplo paradigmático de esta propuesta crítica es el análisis textual de *Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939), “John Ford’s *Young Mr. Lincoln*” (Comolli & Narboni, 1972), un texto firmado por los editores de *Cahiers du Cinéma* publicado originalmente en su número 223 (1969), y traducido al inglés en *Screen* (1972) no. 13 vol. 3.

nificante imaginario: “toda reflexión psicoanalítica sobre el cine, reducida a su gestión fundamental, podría definirse en términos lacanianos como un esfuerzo por desprender el objeto-cine de lo imaginario y ganarlo para lo simbólico” (Metz, 2001: 3).³⁰

Imaginario y simbólico aparecían así como dos dimensiones reguladas por un mismo sistema de correspondencias indexicales, como si ambas instancias pudieran desplegarse como el modelo (positivo) y el molde (negativo) en el que la transmisión se efectuara sin pérdidas, sin discontinuidades, sin excesos.³¹ En este sentido, “la reflexión psicoanalítica sobre el cine” parecía obedecer más a la *cura de habla* freudiana (la disolución del síntoma a partir de una simbolización exitosa, la reflexividad entre imagen y palabra) que al proyecto que Lacan, al menos desde la primera mitad de los años sesenta, estaba proponiendo en torno a una *ciencia de lo real*.³²

³⁰ Para Peter Wollen (2007: 94), retrospectivamente, la cuestión también se proponía en esos términos: “In this situation, the only way out for a subject trapped in the net of the Imaginary and its endlessly reduplicated gazes is through entry into the symbolic—symbolic rather than imaginary, linguistic rather than iconic, arbitrary rather than mimetic—in effect into a revamped version of Freud’s ‘Talking cure’”. Pero como deja claro en este texto, y exceptuando su breve incursión por el materialismo de corte brechtiano y textual (1976), Wollen nunca acabó de simpatizar con la vertiente francesa de la teoría de los setenta, a la que acusa, en este mismo texto, de iconofóbica.

³¹ Por descontado, esta es la caracterización del dispositivo en su versión ortodoxa (la que instituye el texto de Baudry). Como ya he explicado, este no es el caso de Heath, pero tampoco el de numerosos teóricos que, a lo largo de los años setenta, movilizaron el concepto de exceso como un paradigma de resistencia a la infalibilidad de la máquina. Ver, por ejemplo, “The Concept of Cinematic Excess”, de Kristin Thompon (1977), que desarrolla su argumentación a partir de una lectura de *El tercer sentido*, de Roland Barthes (1995).

³² El capítulo final de *El significante imaginario* (Metz, 2001) lleva por título, sintomáticamente, “Paradigma/Sintagma en el texto de la cura”. Aunque Metz señala que las diferencias entre el sujeto en la cura y el texto en el análisis son sólo “graduales” (Metz, 2001: 272), insiste sin embargo en que un aspecto los diferencia de manera ineludible: mientras el texto fílmico está ya por completo *inscrito*, las palabras del analizante forman un discurso “sin límite” (272), esto es, en *acto*. Por eso puede afirmar que “la cura no es el texto de vanguardia: cosa que se olvida porque ambos están de moda” (273). La cuestión, por descontado, es determinar cuál es el sujeto de la cura aquí. Como he señalado en el capítulo 3, este modelo de intervención analítica se funda en las propuestas freudianas anteriores a su texto *Recordar, repetir y reelaborar*, en las que el síntoma se disuelve mediante su mera discursivización. El hecho de que, como sostengo en el capítulo 3, la propuesta estructural/materialista abandonara estas posiciones para establecerse en analogía con otra escena primaria, la de

La disolución del espacio “complejo” de la mirada en una polarización entre identificaciones imaginarias y elaboraciones simbólicas desencadenó, a lo largo de los años setenta, en una impugnación radical de los postulados teóricos abiertos por el texto de Baudry. Como ya he comentado, Joan Copjec (1986) acusó de “delirio de perfección clínica” a esta distribución binaria y, a su parecer, totalitaria: la de una concepción de lo imaginario como el reino de la absoluta determinación especular e ideológica, y de lo simbólico como el orden de un lenguaje absolutamente inmanente, autoconsciente, e incapacitado para toda figuración (que, sin embargo, podría explicitar el orden de lo imaginario). Una crítica que, en sus formulaciones básicas, remite a lo que, con Tom Gunning (2004b: 38), podría considerarse como la dimensión “hiperilustrada” del proyecto teórico sobre el dispositivo clásico, es decir, como el retorno sintomático de los mismos fantasmas epistemológicos a los que se trató de enfrentarse:

Aunque la teoría del aparato lanzó una ofensiva contra el “realismo” de la imagen fílmica y abogó por el dismantelamiento radical de la metafísica de la identidad y la coherencia, a menudo describía esos objetivos como ilusiones o espejismos, como si alguien se estuviera guardando en la manga un as de verdad apodíctica. Tradicionalmente, la ciencia de la

la transferencia en el análisis, habla de la dificultad de contemplar el espacio discursivo del modernismo político desde un punto de vista totalizador (como, de hecho, me propongo argumentar en lo que sigue). La caracterización del cine como un espacio crítico de análisis *tanto* desde su recepción *como* desde su producción plantea una ambivalencia irresoluble desde el punto de vista de las posiciones subjetivas implicadas en estas prácticas. En definitiva, el cine de Gidal parece plantearse como un escenario en el que el analizante es el *sujeto*, y el analista, la propia *película*. A este respecto, Fink (1995: 135) señala que la posición del analista en el escenario de análisis corresponde al objeto causa del deseo, una caracterización que cuadra con mi análisis del cine de Gidal (lo que Metz no observa es que lo que se halla en *acto*, en continua producción, no es la película sino la actividad del sujeto). Sin embargo, en el marco del análisis textual de Metz, el analizante es sin duda alguna el propio *texto* fílmico, mientras que el *sujeto* ocupa la posición del analista, que interroga al texto desde una posición histérica, demandando a su objeto que quiebre la ilusión de plenitud para mostrar aquello que lo destituye, su falta, el síntoma. Fink (1995: 134), de nuevo, lo explica así: “the hysteric pushes the master—incarnated in a partner, teacher, or whomever—to the point where he or she can find the master’s knowledge lacking”. En el primer caso, el producto de la escena (lo que Lacan llama la verdad) será el síntoma mismo (*sinthome*). En el segundo caso, el producto de la escena analítica, lo que constituye la posición de la verdad, será el objeto *a*, el objeto causa de deseo. Sobre esta relación del discurso y el sujeto, ver las “Consideraciones epistemológicas preliminares”, en el capítulo 1.

óptica mantiene estrechos lazos con la Ilustración, uno de cuyos principales propósitos fue el desenmascaramiento de la ilusión. [...] En vez de revisar o incluso desmontar la dicotomía entre percepción y realidad que atormenta a la metafísica occidental, la crítica ideológica del aparato se atribuyó la herencia de liquidar el concepto de ilusión y de liberarnos de la fascinación que posibilitaba dicho mito.

La conexión que Gunning sugiere entre teoría del aparato y proyecto ilustrado reenvía el problema de la ideología a sus orígenes, esto es, a las relaciones entre iconoclastia, ideología, fetichismo e idolatría.³³ Como señala Mitchell (1986: 187), “ideology and fetishism are both varieties of idolatry, one mental, the other material, and both emerge from an iconoclastic critique”. Desde este desplazamiento de los problemas ideológicos e imaginarios hacia el terreno de las relaciones entre iconoclastia e idolatría, de su entrecruzamiento y dinámica estructural delimitada por relaciones de poder, puede entenderse también la frecuencia con la que, en los textos de los teóricos del aparato, abundan metáforas ópticas para señalar la diferencia entre el trabajo ideológico y el trabajo contraideológico. Así, Althusser (2004: 95) señala que la “lectura sintomática” es aquella que sirve para “hacer *perceptibles* sus lagunas [del texto]”; Comolli y Narboni (1969: 77) dividen la producción cinematográfica entre películas “se limitan a dejarse atravesar tal cual por esa ideología” o aquellas que “intentan operar un retorno y una reflexión, intervenir en ella, hacerla *visible* tornando *evidentes* sus mecanismos, bloqueándolos”, mientras que para Baudry (1970) se trata de que el trabajo se haga “evidente”; incluso la tarea crítica es considerada como una tarea destinada a “*manifestar* esas diferencias” reprimidas (pero bien visibles para ellos, que ocupan la posición del analista), de tal manera que, en palabras de Baudry (1971: 157), apunten a “lo que ya estaba ahí, *evidenciado*, pero también *cegado*, en la materialidad del texto”³⁴.

Mostrar, pues, mediante un trabajo de (re)escritura. El principio de transmisibilidad empática se mantiene en pie, incluso si las formas fil-

³³ A este respecto, ver “The Rhetoric of Iconoclasm: Marxism, Ideology, and Fetishism”, incluido en *Iconology. Image, Text, Ideology* (Mitchell, 1986: 160-208).

³⁴ Desde este punto de vista, resultaría interesante atender a la dimensión ideológica de las relaciones texto-imagen en el modernismo político a partir de el marco estético general de la *ekphrasis* y las querellas tradicionales entre poesía y pintura (que encuentran, en el debate sobre la doctrina horaciana del *ut pictura poesis* en el siglo XVIII, un momento de elaboración especialmente pregnante).

micas o textuales se describen como un reverso o inversión de la forma “clásica” narrativa. Como ha señalado Rodowick, para los teóricos del aparato

the subject can be considered in no other way that as identical with its formal representations, regardless of whether those forms are “closed” or “opened” in their negativity, or whether they are organized according to principles of homogeneity or heterogeneity, linearity or free play, and so on. (Rodowick, 1994: 204)

Para Baudry y los teóricos del aparato, en definitiva, no existe un lugar para la indeterminación en la influencia de la máquina sobre el sujeto, y ni mucho menos tiene ésta un correlato especular, algo así como una *influencia del sujeto* sobre la máquina.³⁵ En efecto, Rodowick (1994: 274) señala también que en el núcleo de estas posiciones teóricas se encontraba el corolario de que “significant and strategic alterations of the material character of texts were thought to yield material effects in the forms of subjectivity incumbent upon their reception”, del mismo modo en que alteraciones estratégicas en las operaciones de la máquina influyente traerían consigo efectos somáticos en el sujeto paranoico. No habría reciprocidad, por tanto, en la dinámica de los intercambios entre dos formas (fílmicas y psíquicas) sometidas a un mismo principio estructurante. En definitiva, y como señala Heath (1976: 97), se trataba de pensar al “espectador que éste [el sistema textual] imagina” (“the spectator it imagines”), puesto que el sistema, como la máquina influyente de Tausk, estaba ya “investido de un cuerpo y una voluntad” (“the ‘system’ [...] is endowed with a body and a will”) que “actúa, performa un sujeto” (“acts, in fact performs, a subject”) (Rodowick, 1994: 207).

³⁵ Las conclusiones apuntadas por Rodowick, como propuesta a este atolladero de la influencia maquinica en el sujeto pasaban, por supuesto, por abrir para este último una posibilidad de lectura crítica más allá de las determinaciones que el “texto imagina” (ver Rodowick, 1994: 208 y sigs.). En el extremo de esta tendencia—esto es, en la inversión radical y especular de las relaciones de designación y emplazamiento entre máquinas y sujetos—estaría la lectura *camp* de las formas culturales: la apropiación total, por parte del sujeto, de representaciones y prácticas de la cultura dominante en una suerte de resignificación absoluta, destinada a reforzar su posición minoritaria, alternativa, *contra el grano*. En este caso, el flujo de las dinámicas de influencia parece revertirse sin problema alguno, como si las formas fueran totalmente impotentes para imponer, por ellas mismas, ninguna posición subjetiva. En este caso extremo se atendería jubilosamente al correlato opuesto: la influencia del sujeto sobre la máquina.

Éste es, pues, el núcleo de la objeción fundamental dirigida hacia la lectura ortodoxa de la teoría del aparato: su rigidez y positividad. Posiblemente, la mejor y más rica articulación de esta crítica se encuentra en algunos de los artículos que Joan Copjec publicara durante los años ochenta del siglo veinte, recogidos posteriormente en el volumen *Read my Desire. Lacan Against the Historicists* (Copjec, 1994).³⁶ La propuesta teórica de Copjec, cercana, como nuestro a continuación, a la que Slavoj Žižek mantiene indefectiblemente desde la publicación de *El sublime objeto de la ideología* (1989), establece un principio axiomático relativo a la constitución del sujeto, derivado de la lectura del segundo Lacan (el del *Seminario XI* y el giro a lo real). De un modo sumario, la cuestión que Copjec plantea se refiere a las implicaciones estéticas y teóricas de la articulación, en el espacio de lo social y lo político, del orden lacaniano de lo real; y de cómo este orden subvierte el principio que, para Copjec, estructura subterráneamente el marco epistemológico de los teóricos del aparato: no ya el espejo de Lacan o el aparato ideológico de Althusser, sino la producción del sujeto tal y como es teorizada por Michel Foucault (2002) en *Vigilar y Castigar*, a partir de su análisis del panóptico. Para decirlo con Žižek, el eje básico de la crítica de Copjec a la teoría del aparato es, básicamente, que el sujeto no está ahí donde se lo ha buscado, y donde, como denuncia Copjec, Foucault (y con él, los teóricos del aparato) lo sitúa. Al contrario,

el sujeto es [...] estrictamente opuesto al efecto de *subjetivación*: lo que la subjetivación encubre no es un proceso pre o transubjetivo de escritura, sino una falta en la estructura, una falta que está en el sujeto. (Žižek, 1989: 227-228).

Como puede concluirse hasta aquí, las contradicciones del proyecto teórico en torno al dispositivo clásico lo sitúan, en definitiva, en una posición “imposible” en el contexto de la teoría del cine: aunque nuclear y fundador, como han señalado Bordwell, Rodowick y otros teóricos,

³⁶ En general, se trata de las críticas a la teoría del aparato postuladas por la teoría feminista del cine, de la que forman parte igualmente Mary Ann Doane (1991), Constance Penley (1985), Jacqueline Rose (1985) o Teresa de Lauretis (1984; 1985), fundamentalmente. La posición de Laura Mulvey en este contexto es más ambivalente, puesto que su “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), como señala por ejemplo Doane (1991), parece ocupar una posición intermedia entre la teoría del aparato y sus críticas posteriores. En lo que sigue, atenderé fundamentalmente al trabajo de Copjec.

del campo de los estudios fílmicos,³⁷ en su relación con el psicoanálisis es siempre aquello que no encaja, bien por su *excesiva* dependencia de éste—como critican Carroll y Bordwell (1996, 2004)—bien por su *defecto* de psicoanálisis, esto es, por la ausencia de una implicación mayor o más rigurosa con la “enseñanza” lacaniana—como denuncian las teóricas feministas. Es este *defecto*, que también es un fallo o un *fracaso*, el que desarrollo a continuación.

3. LA HIANCIA DEL APARATO. TEORÍA DE UNA MAQUINARIA FALLIDA

“The Orthopsychic Subject. Film Theory and the Reception of Lacan”, un artículo publicado originalmente en el número 49 de *October* (Copjec, 1989), puede considerarse como un texto cardinal para entender las críticas a la teoría del aparato de Baudry desde una perspectiva lacaniana. El propósito de Copjec es precisamente denunciar lo que denomina como “un error conceptual central de la teoría del cine” (1989: 54): la escandalosa ausencia de Lacan en una teoría que se autopostula como lacaniana.³⁸ Para Copjec, las nociones introducidas en torno al ojo y la mirada en el *Seminario XI* apuntan no sólo al error en la interpretación que Baudry hiciera del “El estadio del espejo”, sino fundamentalmente a que el modelo estructural subyacente a los teóricos del aparato no sería ya Lacan sino, como he comentado, el Foucault de la mirada panóptica.³⁹

³⁷ “The questions posed by political modernism do not simply define a local, transient problem in film theory; rather, they have determined the institutional foundations of that theory in its currently reigning forms” (David N. Rodowick, 1994: 272).

³⁸ “believing itself to be following Lacan, it conceives the screen as mirror; in doing so, however, it operates in ignorance of, and at the expense of, Lacan’s more radical insight, whereby the mirror is conceived as screen”. En adelante, las citas correspondientes al capítulo 2 de *Read my Desire*, “The Orthopsychic Subject. Film Theory and the Reception of Lacan”, se referirán al artículo original publicado en *October* Vol. 49, (Summer, 1989), pp. 53-71.

³⁹ Es importante señalar que el *Seminario XI* fue publicado en francés en 1973, es decir, tres años después del texto de Baudry. Y que *Vigilar y castigar* fue publicado originalmente en 1975. Es por tanto evidente que, para Copjec, no se trata de trazar la genealogía cronológica de los fundamentos teóricos de la teoría del cine de los años setenta, sino la de proponer los modelos epistemológicos que estructuran sus fundamentos, incluso si su cristalización textual más destacada sea anacrónica respecto a ellos. Por otro lado, y aunque, como he mostrado, el “Estadio del espejo” ya contenía ideas que Lacan aclararía en el *Seminario XI*, no es menos cierto que acusar a Baudry de una

Como es sabido, Foucault define la institución panóptica, ideada por el filósofo y jurista inglés Jeremy Bentham, como un dispositivo de control disciplinario cuya eficacia depende del modo en el que pone en escena un determinado régimen de visión. Su ejemplo más conocido, la cárcel panóptica, consiste en un gran anillo en el que se distribuyen radialmente las celdas de los prisioneros, abiertas en su cara interior, de tal manera que la visibilidad de los reclusos se garantiza siempre desde un punto situado en el centro de la construcción: una gran torre de vigilancia cuyo interior, al contrario que las celdas, no es visible desde ningún punto. Para Foucault, esta distribución espacial de lo visible y lo invisible determina su fuerza performativa, al “inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder” (Michel Foucault, 2002: 204). Así pues, la distribución espacial de los cuerpos, esto es, la relacionalidad del dispositivo (que Foucault (cfr. : 203) compara con una maquinaria escénica o teatral) da lugar a una interiorización del poder en el individuo, de suerte que “[e]l que está sometido a un campo de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones de poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; *inscribe en sí mismo la relación de poder*” (206, cursivas propias). Por tanto, el panóptico no sólo es un escenario de sometimiento y vigilancia de la conducta del individuo, sino una maquinaria en la que, literalmente, “el individuo se halla [...] cuidadosamente fabricado” (220).

El “delirio de perfección clínica” con el que la teoría del aparato define los procesos de subjetivación puestos en marcha en el dispositivo clásico corresponde, según Copjec, a esta mirada panóptica, que define “the *perfect*, i.e., the total, visibility of the woman under patriarchy, of any subject under any social order, which is to say, of any subject at all” (Copjec, 1989: 55). Su crítica a la teoría del aparato es pues, principalmente, una crítica al modo en el que Foucault describe la eficacia de la mirada panóptica. Para Copjec, el error fundamental de Foucault consiste en que, si bien su descripción del dispositivo panóptico pretende denunciar el establecimiento de las relaciones de poder/conocimiento como una operación de *puesta en escena*, en la determinación de un emplazamiento subjetivo a través de la mirada, su análisis toma al pie de la letra la propuesta de Bentham, en el sentido de que otorga al panóptico el poder performativo que Bentham soñó, esto es, la ecuación que iguala visión a conocimiento:

interpretación errónea de Lacan en virtud de un texto que aún no existía en 1970, es un tanto paradójico.

One might summarize this logic—thereby revealing it to be more questionable than it is normally taken to be—by stating it thus: since all knowledge (or visibility) is produced by society (that is, all that it is possible to know comes not from reality, but from socially constructed categories of implementable thought), since *all* knowledge is produced, *only* knowledge (or visibility) is produced, or *all* that is produced is knowledge (visible). (Copjec, 1989: 55)

Desde este punto de vista, incluso las denominadas *micropolíticas* foucaultianas de construcción del yo—esto es, lo que caracteriza su propuesta teórica a partir del giro efectuado en *Historia de la sexualidad* (Michel Foucault, 2005)—no lograrían escapar de esta lógica. Si para Foucault puede haber indeterminación, señala Copjec, no es porque el sistema mismo (el entramado discursivo, el dispositivo, las instituciones, etc.) contenga en él un principio de antagonismo o verdadera indeterminación, sino porque el sujeto es construido por una multiplicidad de regímenes discursivos cuya relacionalidad, en tanto “encuentros fortuitos” (Copjec, 1989: 55) de unos con otros, no puede ser determinada *a priori*. Por tanto, y como indica Copjec, el núcleo del panoptismo no se debilita con esta posibilidad “emancipatoria” encarnada en la indeterminación (una posibilidad que pasaría por una negociación del sujeto con, y en, estos discursos, como estrategias para procurarse una línea de consistencia subjetiva alternativa a sus determinaciones dominantes).⁴⁰ Al contrario, y en primer lugar, esta negociación mantendría el principio fundamental del panoptismo, por el cual, para cada entramado discursivo, lo que es *producido* es, siempre, una *determinación* (una posición o una instancia positiva). En segundo lugar, además, aceptaría que poder y conocimiento, y la subjetivización como su corolario necesario, son siempre “the overall effect of the *relations* among the various conflicting positions and discourses” (55). De este modo, y anticipando en gran medida el argumento característico de Žižek en contra del multiculturalismo o el enfoque de los estudios culturales (ver, por ejemplo, Žižek, 2006b: 224), Copjec (55) sostiene que “[d]ifferences do not threaten panoptic power; they feed it”.

La posición que defiende Copjec se sitúa exactamente en el polo opuesto de la que considera la sobredeterminación foucaultiana del sujeto. Al contrario, el sujeto es entendido desde la perspectiva ortodoxa del psicoanálisis de Lacan. El sujeto es lo que, al decir de Žižek, es lo “opuesto al efecto de *subjetivación*”, aquello que, desde la concepción lacaniana

⁴⁰ Como, por ejemplo, propone Michel de Certeau (1996) con sus *Everyday practices* como micromodelos de resistencia.

de la relación del par imaginario/simbólico respecto a lo real, está siempre y necesariamente desconstituido:

that which is produced by a signifying system can never be determinate. Conflict in this case does not result from the clash between two different positions, but from the fact that no position defines a resolute identity [...] Incapable of articulating this more radical understanding of nonknowledge, the panoptic argument is ultimately *resistant to resistance*, unable to conceive of a discourse that would refuse rather than refuel power. (Copjec, 1989: 56)

El sujeto es, por tanto, aquello en lo que la representación simbólica aparece como un fracaso, el grado de su inclinación o desvío respecto a la Ley.⁴¹ Para Žižek (1989: 228), esta es la razón por la que “el sujeto no puede encontrar un significante que sea ‘el suyo’, [...] siempre dice demasiado poco o en exceso: en suma, algo diferente”. Copjec toma pues, como modelo, el sujeto lacaniano del inconsciente, marcado por el hiat o *hiancia*,⁴² el corte o desgarradura que Lacan considera la condición fundante o “pre-ontológica” (Lacan, *SXI*, 29/01/1964) de la propia subjetividad. La hiancia, por tanto, “constituye la división inaugural del sujeto” y el “punto de pérdida en el que el sujeto ha de reconocerse” (Lacan,

⁴¹ Como señala José Luis Pardo (1996: 42), “*ser alguien es estar inclinado*. No “estar inclinado” hacia esto o hacia lo otro, [...] sino estar inclinado a la inclinación misma, inclinarse hacia las inclinaciones. [...] Una capacidad que constituye mi modo de sentir la vida y de la que no puedo desprenderme sin desprenderme de mi mismo”. Por eso afirma, en un argumento que explica a Lacan sin nombrarlo ni utilizar su terminología, que el sujeto es ese “esfuerzo a la postre frustrado por tenerse en pie, por sostenerse a sí mismo, porque siempre termino por no ser y, lo que es peor, siempre termino no siendo idéntico a mí mismo, siempre fracaso cuando intento ser yo mismo” (46). La “línea recta” respecto a la cual el sujeto se inclina no es, para Pardo, otra cosa que una inclinación anterior que se toma como medida o referencia, puesto que el sujeto nunca estuvo allí; es la inclinación misma, la mínima diferencia. Pardo no hace sino elaborar al Gilles Deleuze (2002) de *Diferencia y repetición*, en un argumento que resuena fuertemente en el concepto duchampiano de ‘infraleve’ (*inframince*) (Duchamp, 2012).

⁴² “Hiancia” traduce el término lacaniano de *béance*. Utilizo también la expresión “desgarradura”, *dérichure*, que transforma violentamente la *béance* lacaniana, y proviene de su aplicación al campo de las artes plásticas tal y como la articula Georges Didi-Huberman en *L’image ouverte, Motifs de l’incarnation dans les arts visuels* (2007a). Por otro lado, el término inglés que suele traducir la *béance* es *gap*, cuya coloquialidad ha hecho que, en muchos casos, la significación concreta que toma en los textos de Lacan se haya perdido.

SXI, 24/06/1964),⁴³ como el punto del encuentro (fallido) con lo real que, en el capítulo anterior, he examinado alrededor del concepto de *tyché*.

En la segunda parte de su *Seminario XI*, la que agrupa las sesiones en torno al tema *de la mirada como objeto a* (*Du regard comme objet petit a*), Lacan reformuló su texto sobre el espejo para ofrecer una teoría de la mirada mejor estructurada respecto a su propia concepción del sujeto.⁴⁴ Como ya he señalado, el papel de Caillois y su artículo sobre el mimetismo se hace aquí más explícito, pero en ningún caso supone, como afirma Copjec, un corte o inversión radical de su propuesta anterior.⁴⁵ Al contrario, y como vengo sosteniendo, se trata de un desarrollo y profundización de algunos elementos que no habían quedado suficientemente explicitados en “El estadio del espejo”.

A partir de una lectura de Maurice Merleau-Ponty, Lacan arranca sus sesiones sobre la mirada señalando la escisión o esquizia (*schize*) del ojo y la mirada en la construcción del campo visual. La mirada, según propone, es anterior al ojo (del sujeto): “Je ne vois que d’un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout” (Lacan, SXI, 19/02/1964), una dimensión que implica, como para Caillois, un sometimiento primigenio del sujeto al campo de visión. Lacan moviliza el concepto de mimetismo de Caillois a partir de su explicación sobre la función de los ocelos, las manchas con forma de ojos que tiñen la superficie de las alas en ciertas mariposas. Para Caillois (cfr. 1984: 19), esas pequeñas manchas deberían compararse al fenómeno apotropaico del *Oculus indiviosus*, el ojo ma-

⁴³ La cita de Lacan, en su extensión, define bien el lugar donde el sujeto debe reconocerse y mantenerse: “Je veux dire que l’opération et la manœuvre du transfert sont à régler d’une façon qui maintienne la distance entre le point d’où le sujet se voit aimable,—et cet autre point où le sujet se voit causé comme manque par *a*, et où *a* vient boucher la béance que constitue la division inaugurale du sujet. Le petit *a* ne franchit jamais cette béance. [...] Cet *a* se présente justement dans le champ du mirage de la fonction narcissique du désir, comme l’objet inavalable, si l’on peut dire, qui reste en travers de la gorge du signifiant. C’est en ce point de manque que le sujet *a* à se reconnaître”.

⁴⁴ La teoría de la mirada de Lacan ejerció una influencia decisiva en la crítica y la teoría del arte del último tercio del siglo xx. El proyecto editorial de la revista *October* y su desmantelamiento del formalismo greenbergiano no pueden entenderse sin ésta. Ver fundamentalmente *El retorno de lo real*, de Hal Foster (1996), *Formless. A User’s Guide*, de Rosalind Krauss & Yves-Alain Bois (1997), y *El inconsciente óptico*, de Krauss (1997). Una buena introducción al proyecto *October* puede encontrarse en la antología de artículos editada por Anette Michelson y otros miembros del consejo editorial de la revista (Michelson, 1987).

⁴⁵ Copjec (1989: 66), afirma que “it is *not* in this essay [El estadio del espejo] but in Seminar XI that Lacan himself formulates *his* concept of the gaze”.

ligno que, investido de poderes miméticos, protege al sujeto a la vez que amenaza con ponerlo en peligro; esto es, a una forma fetichizada de fascinación y desposesión en el campo escópico. En la lectura de Lacan, esta mancha (*tache*) es el ejemplo más pertinente para señalar la preexistencia a lo visto de un “dado-a-ver” (*donné-à-voir*) (SXI, 19/02/1964); un argumento que, como se recordará, guarda una estrecha relación con la relación entre mancha y figura que trazo en el capítulo anterior:

Si la fonction de la tache est reconnue dans son autonomie et identifiée à celle du regard, nous pouvons en chercher la menée, le fil, la trace, à tous les étages de la constitution du monde dans le champ scopique. On s'apercevra alors que la fonction de la tache et du regard y est à la fois ce qui le commande le plus secrètement, et ce qui échappe toujours à la saisie de cette forme de la vision qui se satisfait d'elle-même en s'imaginant comme conscience. (SXI, 19/02/1964)

Así pues, la mancha designa el lugar que se anticipa al sujeto en el campo escópico, en el que el sujeto deviene conciencia a la vez que espectáculo para el mundo (“Ce qui nous fait conscience nous institue du même coup comme *speculum mundi*”) (SXI, 19/02/1964). La mirada comporta por tanto una cierta “sensación de extrañeza” derivada del ser mirado; una extrañeza que instaura, como para Sartre, a quien sigue en este punto, un campo propicio para el desarrollo de sentimientos de vergüenza, amenaza, rivalidad o persecución (de hecho, Lacan compara la mirada con la caza de Artemisa) (SXI, 26/02/1964). Pero esta mirada no puede ser *vista*, en el sentido en el que uno localiza en su propio campo de visión un objeto cualquiera, sino que aparece siempre “escotomizada”, esto es, desgarrada respecto a ese campo de visión.⁴⁶ Por tanto, lo que uno ve de la mirada no es la mirada como objeto, sino “una mirada por mí imaginada en el campo del Otro” (“un regard par moi imaginé au champ de l'Autre”) (SXI, 26/02/1964), esto es, una mirada que pertenece de lleno a la función del deseo. Por esta razón Lacan habla de la mirada como el equivalente, en el campo escópico, del objeto *a*, puesto que aparece como una suerte de mancha, de objeto paradójico, que no sólo moviliza el de-

⁴⁶ Es interesante señalar que, a lo largo de toda la sección sobre la mirada, Lacan hace un uso sistemático de conceptos y metáforas que aluden a la idea de mancha como elemento instituidor del campo escópico. Así, el escotoma es precisamente una mancha en la retina que ocluye parcialmente la visión; una patología, por lo demás, que el “padre” de la psiquiatría moderna, Charcot, entiende como un síntoma histérico. A este respecto, ver *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, de Georges Didi-Huberman (2007b).

seo sino que, a la vez que constituye al sujeto en el campo visual, designa también el lugar de su propio desvanecimiento, lo que Lacan considera su “vacilación esencial” (SXI, 26/02/1964): “Dès que ce regard, le sujet essaie de s’y accommoder, il devient cet objet punctiforme, ce point d’être évanouissant, avec lequel le sujet confond sa propre défaillance” (SXI, 26/02/1964).

Esta “dialéctica interna” (Copjec, 1989: 68) que instituye al sujeto en el campo de la mirada fue esquematizada por Lacan de un modo análogo a la descripción del campo visual realizada por Caillois, que había entendido como la intersección de dos diedros (el primero, correspondiente al esquema perspectivo tradicional; el segundo, como el campo magnético que instaura el objeto al que el sujeto psicasténico se orienta compulsivamente). En la sesión titulada “La línea y la luz” (“La ligne et la lumière”) (SXI, 4/03/1964), Lacan ofrece un esquema similar para explicar cómo “le sujet qui nous intéresse est pris, manoeuvré, capté, dans le champ de la vision” (Lacan, SXI, 4/03/1964). En primer lugar, define el cono de visión tradicional que corresponde al esquema perspectivo: un haz de líneas convergentes que emanan de un punto geometral, el ojo del sujeto, hasta el objeto visto, y que ubica así al sujeto en una posición de control y dominio de la escena. Por otro lado e inversamente, un cono que emana de un “punto luminoso” situado en el lugar del objeto, la *mirada*, y que se cierne hacia el sujeto, que es entendido así como parte del cuadro: “Je ne suis pas simplement cet être punctiforme qui se repère au point géométral d’où est saisie la perspective. Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau” (SXI, 4/03/1964). El sujeto quedaría apresado en una relación que Lacan califica de pulsátil, iridiscente, como una vibración en la que algo se elude y escapa a su dominio. En este escenario, en el punto de intersección de ambos conos, el sujeto toma también el lugar del escotoma, de la mancha: “si je suis quelque chose dans le tableau, c’est aussi sous cette forme de l’écran, que j’ai nommée tout à l’heure la tache” (SXI, 4/03/1964).⁴⁷

Los procesos de identificación que, a lo largo del texto sobre el espejo, Lacan había teorizado a partir de la ficción imaginaria que instituye

⁴⁷ A este respecto, Lacan señala que la mirada instituye al sujeto como *fotografiado*. *Foto-*, en la medida en que el sujeto es captado en un campo de luz; *-grafiado*, en la medida en que el sujeto se inscribe en ese campo como un sujeto de deseo, esto es, determinado ya por el registro de lo simbólico: “C’est par le regard que j’entre dans la lumière, et c’est du regard que j’en reçois l’effet” (Lacan, SXI, 11/03/1964).

la figura o *imago*, toman en el *Seminario XI* una inflexión más abierta desde el punto de vista figurativo, pero igualmente sometida a la relación entre una fantasía de completud y un resto no subsumible en ella, que amenaza constantemente la posición de dominio del sujeto. Así, Lacan no describe los fenómenos de imagen en relación al espejo, sino de acuerdo a la función del cuadro, esto es, de las artes plásticas. En este desplazamiento, Lacan señala que la función primordial de las artes es *engañar* al ojo (*trompe l'oeil*) como un medio para tratar de *domar* la mirada (*dompte-regard*), una doble operación que debe ser leída junto a su texto sobre el espejo, pues es esta doble dimensión de engaño o ficción como estrategia de amansamiento o escamoteo de lo real (Lacan habla de una “*déposition du regard*”) lo que igualmente parece estar en juego (SXI, 11/03/1964). Pero esta operación pacificadora, como queda claro con la descripción del doble cono, no puede entenderse sino en su dimensión de límite, puesto que lo que la instituye es precisamente su misma imposibilidad.⁴⁸

En la descripción de la mirada del *Seminario XI*, Copjec (1989: 68) señala que “misrecognition retains its negative force in the process of construction”. Así, este proceso no puede ser entendido ya como el punto de adecuación del sujeto a la representación, que había sido teorizado insistentemente como el *punto de vista* que organiza el espacio perspectivo de representación del que la cámara retiene su poder idealizante, sino más bien como una oscilación de lo que Georges Didi-Huberman (1997) designaría como la alternancia no suturable entre *lo que vemos* y *lo que nos mira*; un campo de pulsión escópica que define la dimensión deseante del sujeto, desde la perspectiva de la visualidad, marcada siempre por una falta primordial:

The subject is the effect of the impossibility of seeing what is lacking in the representation, what the subject, therefore, wants to see. Desire, in oth-

⁴⁸ Hal Foster, en *El retorno de lo real*, señala que “ciertas obras contemporáneas rechazan este antiguo mandato de pacificar la mirada, de unir lo imaginario y lo simbólico contra lo real” (Foster, 1996: 144). Se trata, evidentemente, de estrategias artísticas afines a la que, en mi lectura del capítulo 3, propone el cine estructural/materialista. En este sentido, es relevante que Foster ofrezca como ejemplo paradigmático algunos de los trabajos de Andy Warhol, en los que moviliza los conceptos de repetición, reproducción y *tyché*. Para Foster, lo *tiquico* de los cuadros de Warhol, el lugar que designa la intromisión de lo real, corresponde a “los destellos flotantes del proceso serigráfico, el desprendimiento y el rayado, el blanqueado y el aislamiento” (Foster, 1996: 137-138); en definitiva, a las manchas y borrones que surgen “como por azar”, escamoteando la fantasía de una figuración plena.

er words, the desire of representation, institutes the subject in the visible field. (Copjec, 1989: 70)

Desde esta posición, lo que la teoría del aparato parece incapaz de articular es precisamente esta dimensión del deseo en la mirada. De este modo, cuando Baudry define las relaciones imaginarias como aquellas que provocan una “fantasmización del sujeto” trascendental, y a la impresión de realidad como el motor y el proceso fundante de la vinculación del cine con la especularización imaginaria, olvida que se trata precisamente de fantasías, cuya eficacia no puede ser llevada hasta el final, puesto que algo (la naturaleza misma del deseo) se resiste siempre a la clausura definitiva del sujeto en una imagen ideal de completud (como de hecho, su posición “ilustrada”, iconoclasta, resistente al poder fascinante de la imagen cinematográfica, prueba ya desde el principio). Y sin embargo, como Copjec no se cansa de señalar, la premisa de la teoría del aparato es que “[t]he imaginary relation produces the subject as master of the image” (59), en toda su efectividad, y que la impresión de realidad resulta del hecho de que “the subject takes the image as a full and sufficient representation of itself and its world”, de tal manera que “the subject is satisfied that it has been adequately reflected on the screen” (59).

Para Copjec (70), pues, los teóricos del aparato postularían que “the subject identifies with the gaze as the signified of the image and comes into existence as the realization of a possibility”. Sin embargo, su posición defiende que “the subject identifies with the gaze as the signifier of the lack that causes the image to languish” (70). En otras palabras, la satisfacción del deseo, un imposible estructural en la teoría lacaniana del sujeto, es tomado como posible en la articulación de la teoría del aparato. Aunque, efectivamente, los teóricos del aparato no dejan de insistir en el carácter ideológico de esta relación, en el *desreconocimiento* que la constituye (lo que significa que, en tanto sujetos de conocimiento o del *enunciado*, saben y entienden el fallo y la inadecuación de esta relación), cuando se trata de describir la experiencia del sujeto, del sujeto de la acción o *enunciación*, esta inadecuación desaparece. En definitiva, Copjec caracteriza la estructura discursiva de la teoría del aparato como un caso prototípico de denegación fetichista (y análoga, por tanto, a la descripción que ésta haría del cine dominante):⁴⁹

⁴⁹ La asociación del cine (dominante y narrativo) con el fetichismo es larga y conocida; aunque no se había empleado este término, viene a nombrar la operación que vengo describiendo en este capítulo como la forma misma del “aparato”: la fijación a un objeto parcial como fantasía imaginaria de una

Despite the fact that the term misrecognition implies an error on the subject's part, a failure properly to recognize its true relation to the visible world, the process by which the subject is installed in its position of misrecognition operates without the hint of failure. (Copjec, 1989: 67)

Aunque, probablemente, las críticas de Copjec hacia la teoría del aparato sean precisas en lo que toca a su formulación en el primer artículo de Baudry (1970), lo cierto es que “The Orthopsychic Subject” se plantea como una crítica *tout court* a la teoría del cine de los años setenta.⁵⁰ Y esto a pesar de que, o precisamente porque, las referencias citadas son únicamente los textos de Baudry y de Christian Metz (aunque este último aparece testimonialmente). Sin embargo, la teoría del aparato también engloba, y decisivamente, las posiciones de Stephen Heath y Peter Gidal examinadas en el capítulo anterior, posiciones que Copjec simplemente ignora, reduciendo así la heterogeneidad del proyecto teórico de los años setenta a un conjunto axiomático estable y cerrado: una suturación del campo discursivo del *oponente* extremadamente parecida, y por tanto extremadamente sorprendente y contradictoria, al reduccionismo idealista que ella misma no se cansa de denunciar en ellos.⁵¹

En este punto, me gustaría abordar esta extraña coagulación de la teoría del aparato en una forma cerrada (tanto *en* la crítica de Copjec como *de* su reduccionismo) mediante una suerte de desplazamiento conceptual,

totalidad perdida (que, de Freud a Lacan, remite al falo y su castración), *al mismo tiempo que* se reconoce esa carencia (lo que Freud denomina una “escisión del yo”) (ver Renegación en Laplanche & Pontalis, 2004: 363). Las primeras formulaciones explícitas del fetichismo en la teoría fílmica se encuentran en Christian Metz (2001) y en Laura Mulvey (1975). Por lo demás, ya he comentado en el capítulo anterior que, para Constance Penley (1977), el grueso de la producción teórica sobre el aparato está atravesada por una dimensión fetichista. Sobre cine y fetichismo en relación con la teoría del cine de los setenta, desde una perspectiva contemporánea, ver Bruce Homer (2005a).
⁵⁰ Copjec (1989: 58) señala que la confusión entre pantalla y espejo es “the basic position of film theory as it was developed in the ‘70s, in France and in England, by Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Jean-Louis Comolli, and by the journal *Screen*”.

⁵¹ Por lo demás, sólo hace falta atender a las tensiones entre *Cinéthique* y *Cahiers* (Ellis, 1977), entre *Camera Obscura* y *Screen*, e incluso entre autores pertenecientes o publicados en una misma revista—el mismo Peter Gidal desautorizó sistemáticamente los textos de Heath y otros teóricos en diferentes artículos publicados en *Screen*, por no hablar de su tenso enfrentamiento con Jean-Louis Comolli durante la conferencia *The Cinematic Apparatus* (Heath & de Lauretis, 1985)—para darse cuenta de que resulta, cuanto menos, sintomático y alarmante tratar de reducir sus posiciones a un discurso homógeno.

abordando la pregunta que había planteado al comienzo de este capítulo: por qué, y en qué medida, la oposición que en “The Anxiety of the Influencing Machine”, Copjec (1982) había postulado entre el concepto de aparato y el de dispositivo, se torna en las páginas de “The Orthopsychic Subject” como una falsa disyunción, y a partir precisamente de una crítica del concepto foucaultiano de dispositivo entendido ya como un sinónimo de aparato.⁵²

Como señalé con anterioridad, el concepto de dispositivo parecía servir, en el primero de los artículos de Copjec, como un modelo relacional en el que el sujeto no estaría nunca plenamente determinado sino que, por el contrario, sería a un tiempo lo que está constituido y dislocado en él (cfr. Copjec, 1982: 58). El dispositivo, entonces, debería entenderse como una suerte de *contramodelo* conceptual al aparato; un *contramodelo* que actuaría como una negación (la negación de la fantasía de eficacia totalitaria del aparato), como la aceptación de su *hiancia*. En breve, el dispositivo sería el resto o la falla del aparato, una operación que podría escribirse, a la manera de un matema lacaniano, como “A-1” (lo que resta o niega la Unidad al aparato).

En este sentido, y aún a simple vista, el concepto de dispositivo parece referirse simplemente a la “verdadera” naturaleza de todo aparato (con todos los problemas que el concepto de “verdad” acarrea), puesto que si el sujeto es siempre aquello que resta a la determinación de un espacio discursivo, entonces toda experiencia del sujeto que nos ofrece Copjec (y, por tanto, el psicoanálisis) sería siempre la del desgarramiento o hiancia, independientemente de los discursos y escenarios de relaciones de poder y conocimiento (de los aparatos, en suma) en los que los sujetos se insertan.⁵³ En otras palabras, y a riesgo de caricaturizar el debate, lo que Baudry negaría al *aparato* cinematográfico sería su dimensión como *dispositivo*; y así también, una máquina implacable de producir sujetos como el

⁵² “As is well-known, the concept of the apparatus was not original to film theory, but was imported from epistemological studies of science. The actual term *dispositif* (“apparatus”) used in film theory is borrowed from Gaston Bachelard...” (Copjec, 1989: 57). Copjec, de hecho, no incluye “The Anxiety of the Influencing Machine” en su libro *Read my Desire*.

⁵³ En este sentido, es interesante señalar que Copjec desatiende los procesos descritos por los teóricos del aparato (esto es, el funcionamiento del cine como forma cultural e institución ideológica); su crítica es una crítica a su *teoría*, si bien, y como nuestro a continuación, no parece negar que algo *no ande bien* (en relación con el deseo y el sujeto) en las formas dominantes del cine narrativo. De hecho, y como vengo sosteniendo, Baudry y el dispositivo clásico comparten una misma objeción para Copjec.

panóptico, aparecería en tanto dispositivo desprovista de (toda su) efectividad, como un lugar (más) en el que el sujeto se ve confrontado con su inadecuación, con aquello que falla. Entonces, lo que *en primer lugar* resulta intolerable para Copjec no es tanto el panóptico o el aparato cinematográfico entendidos en sus dimensiones materiales e históricas, y ni siquiera como cristalizaciones productivas de relaciones de poder, saber y deseo, sino su conceptualización teórica, el modo en el que el discurso pliega en ellos un régimen fantasmático de eficacia absoluta.

En definitiva, es el *discurso* sobre el aparato/dispositivo, y fundamentalmente la posición del sujeto en el discurso respecto a este binomio, la cuestión principal que designa la diferencia entre ambos conceptos. Sería útil leer esta diferencia, entonces, como la diferencia misma que divide al sujeto entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, entre el conocimiento y la acción y, en definitiva, entre el sujeto que es designado (indexado, como hacen los *shifters*, dice Lacan) en la cadena significante y el sujeto del inconsciente, el sujeto de deseo,⁵⁴ que aparece también en el discurso como un índice, pero un índice o marca de lo real, como huella de una ausencia. Lacan, en “Remarque sur le rapport de Daniel Lagache”, lo explica a partir de un análisis de la expresión “*je crains qu’il ne vienne*” (“*me temo que vendrá*”), en la que el uso del *ne* en lengua francesa no es más que un pleonismo común que se utiliza en locuciones que implican miedo, temor, o ansiedad; una partícula que aparece como “el espacio flotante” que marca la diferencia entre un sujeto y otro, pero que aquí marca también (o, al menos, figura) el modo en que ese *ne* distingue al dispositivo del aparato:

Dans « Je crains qu’il ne vienne », l’enfance de l’art analytique sait ressentir en cette tournure le désir constituant de l’ambivalence propre à l’inconscient [...]. Le sujet de ce désir est-il désigné par le *Je* du discours ? Que non, puisque celui-ci n’est que le sujet de l’énoncé, lequel n’articule que la crainte et son objet, Je y étant bien évidemment l’index de la présence qui l’énonce hic et nunc, soit en posture de *shifter*. Le sujet de l’énonciation en tant que perçoit son désir, n’est pas ailleurs que dans ce *ne* dont la valeur est à trouver dans une hâte en logique. (Lacan, 1966: 664)

Este *ne* indica, por tanto, la diferencia entre el sujeto del significante o enunciado y el sujeto de deseo o enunciación como la diferencia entre el discurso y el habla, esto es, el habla *en tanto acción*, en tanto el sujeto se

⁵⁴ Para una discusión en torno a las diferencias entre el sujeto del significante y el sujeto del deseo, ver “Knowledge and Jouissance” (Fink, 2002).

pone a hablar.⁵⁵ Para Lacan, la primera parte de la expresión, *Je crains...* designa el lugar del sujeto como dominador del sentido y la intención de la frase; su lógica continuación sería *...qu'il vienne*. Sin embargo, el *ne*, como una suerte de acto fallido en el habla que ha quedado reificado, instituido en la lengua, como una verdadera *fórmula pática* o *Pathos-formeln*, por emplear la conocida expresión del historiador del arte Aby Warburg (1999), irrumpe como una discordancia entre lo que el sujeto quiere decir y lo que realmente es dicho, entre el enunciado y la enunciación. Esta partícula, señala Lacan, sólo aparece en el momento del habla, en el acto mismo de ser pronunciada, y designa por tanto el lugar del inconsciente y el deseo como aquello que desbarata el sentido recto de la locución, pero como algo que, insisto, siempre sucede “en acto”.

En su *Seminario VII sobre L'éthique de la psychanalyse* (Lacan, SVII, 16/12/1959), Lacan vuelve sobre esta locución en un debate acerca de la denegación (*Verneinung*), el proceso psíquico por el que, ante la indicación de que un deseo ha sido expresado (como acto fallido), el sujeto rehúsa, niega aceptarlo como tal. Un concepto emparentado, del lado de la acción, a la renegación (*Verleugnen*), la negación de un hecho del mundo físico que moviliza la estructura compensatoria y fantasmática del fetichismo: el modelo de acción psíquica que Copjec moviliza como punto y final de sus críticas a Baudry. Lo que la renegación (y su denegación posterior) implica, la estructura del fetichismo, sería enunciada en estos términos: *a pesar de que sabe* (como sujeto del enunciado, que el reconocimiento es *desreconocimiento* y la identificación es imaginaria; que son procesos fallidos, o más bien que instauran una falla en el sujeto), *aún así lo hace* (como sujeto de la enunciación, movido por su deseo, lo analiza como si éstos no tuvieran fallo). La estructura que diferencia los conceptos de dispositivo y aparato toma, por tanto, esta misma fórmula: *a pesar de que sabe* (que se trata de un *dispositivo*) *aún así lo hace* (lo interpreta como un *aparato*).⁵⁶

⁵⁵ Una diferencia, por lo demás, complementaria de la que separa *langue* y *parole*, lengua y habla, en la teoría de la enunciación de Émile Benveniste (2004).

⁵⁶ Este mismo argumento es el que desarrolla Žižek (1989) en relación con la inversión fetichista y postmoderna del principio marxista que define la ideología: cuando se pasa del “no lo saben, pero lo hacen”, a la propuesta de la razón cínica postmoderna dibujada por Peter Sloterdijk (2003), “lo saben, y aún así lo hacen”, no se está neutralizando la ideología en una suerte de posición postideológica, sino simplemente señalando el corte que aparece, desde la teoría psicoanalítica, entre pensamiento y acción, entre el *sujet de l'énonciation* y el *sujet de l'énoncé*. Žižek toma un ejemplo análogo de Lacan (SXI, 29/01/1964) a la frase *je crains qu'il ne vienne*, donde lo enuncia a partir de un análisis de

En otras palabras, la diferencia entre aparato y dispositivo puede entenderse a partir de la diferencia entre la estructura y su puesta en marcha; entre la escenografía de la producción y el proceso mismo de producir (entre el teatro y la fábrica, dirá Deleuze en sus *Conversaciones*);⁵⁷ una diferencia que, a partir del texto de Lacan, debe entenderse también como la que señala la escisión del sujeto entre el plano del significante y el plano del inconsciente. Pero, como señala de nuevo Deleuze junto a Félix Guattari en *El AntiEdipo* (1998: 39), *aparato* y *dispositivo* son siempre “las mismas máquinas”, sólo que “bajo dos regímenes diferentes” (como la película no deja de ser la misma para el espectador captivado y para el teórico del aparato; para el lector *camp* y para Copjec):

Son las mismas máquinas, pero no es el mismo régimen. No hay que oponer al régimen actual, que pliega la tecnología a una economía y una política de opresión, un régimen en el que la tecnología se supondría liberada y liberadora. La tecnología supone máquinas sociales y máquinas deseantes, unas en otras, y por sí misma no tiene ningún poder para decidir cual será la instancia maquinizante, deseo u opresión del deseo. Cada vez que la tecnología pretende actuar por sí misma toma un cariz fascista, como en la tecno-estructura, ya que no sólo implica catexis económicas y políticas, sino también libidinales, completamente dirigidas hacia la opresión de deseo. (Deleuze & Guattari, 1998: 408)

Una diferencia mínima, y relativa, por tanto, a su dimensión performativa y deseante. El dispositivo, en suma, es lo que designa la intromisión del deseo en el aparato: aquello que lo desbarata *en el momento* en el que el aparato se pone a andar (Deleuze y Guattari (1998: 38) dirán de los dispositivos que son esas máquinas que “al funcionar no cesan de estropearse, no funcionan más que estropeadas”).

Pero “*Je crains qu’il ne vienne*” no es un acto fallido, sino una fórmula reificada en el lenguaje. No dice ya nada del (deseo del) sujeto que la emplea. Por sí sola, nada anda (mal) en ella; tanto daría decir “*Je crains*

la proposición cartesiana: “pienso, luego existo”. La coma que separa la causa (pienso) del efecto (existo) designaría un desdoblamiento del sujeto que no podría nunca suturarse; como un “pienso: ‘luego existo’” (el primero, el sujeto del enunciado; el segundo, el sujeto de la enunciación).

⁵⁷ “El *Anti-Edipo* fue una ruptura que se llevó a cabo por sí misma, a partir de dos temas: el inconsciente no es un teatro sino una fábrica, una máquina productiva; el inconsciente no delira acerca de papá-y-mamá, delira acerca de las razas, las tribus, los continentes, la historia, la geografía, siempre un campo social” (Deleuze, 1990a: 203). Como nuestro a continuación, Deleuze habla de máquinas en el mismo sentido en que aquí tomo el concepto de dispositivo.

qu'il vienne". Si las diferencias planteadas anteriormente pueden aclarar la dinámica de los procesos subjetivos implicados en esta separación conceptual, se trata de una explicación aún estéril a la hora de definir el mapa relacional (de fuerzas, conocimiento y deseo) que cada dispositivo despliega. Y por tanto, aún estéril como herramienta crítica para elaborar una teoría estética que pueda encontrar espacios para su desarrollo (la película seguirá siendo la misma). En consecuencia, y a pesar de las críticas hacia los teóricos del aparato, Copjec sostiene, como por otra parte resulta evidente, que toda forma fílmica y todo escenario de producción no son equivalentes. Que, por decirlo con la locución de Lacan, es evidente que, *pese a todo*, "*Je crains qu'il ne vienne*" y "*Je crains qu'il vienne*" no son lo mismo, no dicen, no inscriben lo mismo: un *ne*, un significante, las distingue. Así que, *en segundo lugar*, la diferencia entre aparato y dispositivo toma también una suerte de cristalización en las prácticas materiales, del lado del teatro y no de la fábrica. En el párrafo final de "The Orthopsychic Subject", Copjec anuncia un propósito que, precisamente por actuar como cierre del discurso, no puede entenderse sino como una promesa que apunta hacia la necesidad de mantener esta distinción:

The desire that it [la *béance*] precipitates *transfixes* the subject, albeit in a conflictual place, so that all the subject's visions and revisions, all its fantasies, merely circumnavigate the absence that anchors the subject and impedes its progress. *It is this desire that must be reconstructed if the subject is to be changed.* (Copjec, 1989: 71, cursivas propias)

¿Cómo, pues, y en qué sentido, reconstruir el deseo? Y más aún, ¿por qué?⁵⁸ Pues ¿no es éste, precisamente, el propósito mismo de la teoría del

⁵⁸ Esta aporía es la que reproduce Deleuze, para responderla, acerca del concepto foucaultiano de dispositivo: ¿cómo establecer, sin un plano de universalidad, la validez de los diferentes dispositivos? Aunque sobre esta cuestión se volverá más adelante, la respuesta de Deleuze—su *defensa* de Foucault—pasa por el dominio de lo que, en *El uso de los placeres*, Foucault (2005: 14-15) llamó una "estética de la existencia" asociado a las "técnicas de sí": "¿Se dirá que todos los dispositivos valen (nihilismo)? Hace ya mucho que pensadores como Spinoza o Nietzsche mostraron que los modos de existencia debían pesarse según criterios immanentes, según su tenor de "posibilidades", de libertad, de creatividad sin apelar a valores trascendentes. Foucault hasta hará alusión a criterios "estéticos", entendidos como criterios de vida, que sustituyen cada vez por una evaluación immanente las pretensiones de un juicio trascendente. Cuando leemos los últimos libros de Foucault debemos esforzarnos lo más posible para comprender el programa que propone a sus lectores. ¿Una estética intrínseca de los modos de existencia como última dimensión de los dispositivos?" (Deleuze, 1990b: 158-159).

aparato, “reconstruir el deseo” del sujeto para desentrelazarlo de su plegado mimético a una relación inadecuada (ideológica, idealista, imaginaria, etc.)? En “*India Song/Son nom de Venise dans Calcutta Désert*: The Compulsion to Repeat”, un artículo publicado en *October* no. 17 (1981), Copjec, retroactivamente, parece sugerir una respuesta a la pregunta que cierra su artículo posterior (una respuesta que sólo puede ser leída, por tanto, en *acción diferida*). “*India Song...*” es un análisis de la relación entre dos películas de Marguerite Duras, *Son nom de Venise dans Calcutta Désert* (Duras, 1976) e *India Song* (Duras, 1975). En breve, el primero de los filmes consiste en un ejercicio radical de montaje en el que Duras utilizó la banda sonora íntegra de *India Song*, a la que añadió, como “banda de imagen”, una sucesión de tomas del ruinoso palacio de Rothschild, situado cerca de la ciudad de Reims. Unas tomas, por lo demás, absolutamente despobladas excepto por la presencia de algunas figuras erráticas en unos pocos planos montados hacia el final del filme. Copjec introduce aquí por primera vez sus críticas a Baudry, pero esta vez movilizadas alrededor del concepto de repetición. Para Copjec, Baudry entiende la repetición en el cine como reproducción, como un “‘return effect’ in cinema as the repetition of a time when ‘representation and perception were not yet differentiated’” (1981: 50); como repetición, en suma, de lo mismo. Por el contrario, la película de Duras, obviamente un ejemplo de lo que Copjec considera un buen proyecto estético, uno que podría “reconstruir el deseo” del sujeto, debería ser entendida como una repetición que sería ya “the return to a trauma which is conceived, psychoanalytically as it is medicosurgically, as a wound, a break in the protective skin which triggers catastrophe, misfortune throughout the whole of the organism” (1981: 43). Una película que, afirma, “not only exists, but exists to point out the very conditions of its existence” (52), que “is set precisely and conflictually within the familiar and the same, and the repetition of trauma, of difference, within the repetition of pleasure” (52), que está construida a partir de sus “mysterius rythms and its silences” (52). En definitiva, y como podría esperarse ya en este punto, que el conjunto formado por los filmes de Duras debería ser leído “in tandem with *Beyond the Pleasure Principle*” (44) de Freud. Esto es, en tándem con Gidal, con Heath y, en definitiva, con cierta teoría del aparato que Copjec desatien-
de en sus textos.⁵⁹

⁵⁹ Por descontado, si no realizo un análisis más pormenorizado del texto de Copjec es porque sus postulados básicos pueden encontrarse ya en el capítulo 3, y en referencia al cine de Gidal.

La cuestión, en consecuencia, no es por tanto si las diferencias entre las obras de Duras y de Gidal permiten sostener una misma fundamentación estética y teórica, sino designar, como el lugar de un conflicto, la zona en la que discurso y acción, teoría y prácticas materiales, parecen cruzarse como en un encuentro fallido, como en una relación imposible o *real*. Lo que la oposición entre Copjec y los teóricos del aparato describe es, desde luego, la inestabilidad del discurso cuando tiene que articular el concepto de dispositivo en un proyecto estético, es decir, en cristalizaciones formales. Pero tanto en esta relación antagónica como en el terreno de los proyectos estéticos que promueven, lo que emerge como denominador común (como la caracterización *positiva* de cualquier proyecto estético o teórico, como la deseada *política de la percepción*) es, desde luego, un discurso abierto al encuentro con lo real, esto es, que de fe y testimonio, que designe su propia oquedad contra la fantasía totalitaria de unificación y clausura. Por tanto, una teoría del sujeto tocado por lo real, que se encarne en una teoría de las formas materiales y las prácticas entendidas como dispositivos.

Pero todavía, de un lado o del otro (del lado de las formas dominantes del dispositivo clásico o de las películas de vanguardia de Duras o Gidal), las máquinas son aún las mismas. Como he señalado, para Deleuze y Guattari, la diferencia estriba en que son vistas desde dos regímenes diferentes. Bajo el régimen del deseo y su producción, todo aparato-máquina parece devenir dispositivo-máquina. Lo que del lado del aparato constituye un régimen indexical enteramente positivo, como una dinámica sin pérdidas entre proyecciones e inscripciones, del lado del dispositivo ya no designa sino el lugar vacío de lo real, y la inscripción deviene un garabateo, y la proyección deja de ser línea para ser sólo luz. La caracterización del dispositivo que hicieran Deleuze y Guattari describe un espacio relacional en el que proliferan, como imágenes y metáforas que dibujan la productividad “rizomática” de la máquina, un espacio característicamente similar, desde un punto de vista estrictamente figurativo, al que empezó a emerger a partir de la crisis del dispositivo clásico y la emergencia de las nuevas tecnologías y medios digitales. Como señalo a continuación, la inversión del acento de la máquina (de la descripción del régimen desde el que afrontarla) desde el aparato al dispositivo no hace sino mostrar hasta qué punto, como señalan de nuevo Deleuze y Guattari (1998: 408), la tecnología “no tiene ningún poder para decidir cuál será la instancia maquinizante, deseo u opresión del deseo”.

4. EQUIPAMIENTOS DE SUBJETIVACIÓN: EL DISPOSITIVO EN EL DISCURSO AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO

Una de las metáforas preferidas para la caracterización del dispositivo en el seno de la cultura audiovisual contemporánea se debe a la descripción que hiciera Gilles Deleuze en el texto “¿Qué es un dispositivo?” del concepto foucaultiano:

En primer lugar, es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras. Cada línea está quebrada y sometida a variaciones de dirección (bifurcada, ahorquillada), sometida a derivaciones. Los objetos visibles, las enunciaciones formulables, las fuerzas en ejercicio, los sujetos en posición son como vectores o tensores. (Deleuze, 1990b: 155)

Hay en esta descripción una fuerte tendencia espacializante, como si la dimensión del conjunto se estableciera sobre un plano en el que “líneas de sedimentación” o fijación convivieran con “líneas de *fisura* o *fractura*” (155); un entramado rizomático que exige “cartografiar” el terreno de su dispersión. Deleuze caracteriza sintéticamente estas líneas a partir de las cuatro dimensiones que las constituyen. En primer y segundo lugar, *curvas de visibilidad* y *curvas de enunciación*, que se corresponden a la disposición y distribución de lo visible y lo invisible, y al entramado diferencial de los enunciados que lo definen (lo que puede ser dicho y no dicho, visto y no visto, en el seno de un determinado dispositivo: conjunciones o disyunciones biunívocas, en el vocabulario deleuziano). En tercer lugar, *líneas de fuerza* que caracterizan la dimensión del poder, es decir, el modo en que se establecen relaciones productivas entre las curvas anteriores, trazando “tangentes” y “envolviendo trayectos”, de tal manera que las líneas de fuerza determinan, por así decirlo, la guía o ruta normalizada por la que el conjunto multilíneal se hace efectivo y establece una lectura: líneas que, en *Mil mesetas* (Deleuze & Guattari, 2008), corresponden a las operaciones de estratificación y territorialización, operaciones coagulantes de multiplicidades en relaciones estables. En cuarto y último lugar, se distinguen *líneas de subjetivación*, cuya importancia resulta decisiva en el marco de esta investigación. Efectivamente, si bien la dimensión del poder parece designar el recorrido para una determinada producción de

la subjetividad, la *línea de subjetivación* es extrañamente resistente a esta dimensión-fuerza. Deleuze (1990b: 156) subraya que esta dimensión

nace de una crisis producida en el pensamiento de Foucault, como si éste hubiera tenido que modificar el mapa de los dispositivos, encontrarles una nueva orientación posible, para no dejarlos que se cerraran simplemente en líneas de fuerza infranqueables, que impusieran contornos definitivos.

La línea de subjetivación señala efectivamente “lo que no puede ser circunscrito por una línea envolvente”, lo que ocurre cuando las líneas de fuerza entran en conflicto o se ven afectadas, replegadas, o vueltas sobre sí mismas. Así, la línea de subjetivación es precisamente “un proceso, es la producción de subjetividad en un dispositivo” (157), que aunque se inserta en las condiciones de posibilidad descritas por las anteriores dimensiones (pues es lo que el dispositivo hace posible o deja hacer) implica también una “línea de fuga” o fractura que “se sustrae a las relaciones de fuerzas establecidas como saberes constituidos”. Como trata de aclarar Deleuze, la línea de subjetivación es, esencialmente, “una especie de plusvalía” que nace del conflicto entre los diferentes dispositivos, como aquellas (in)determinaciones que “se escapan de los poderes y de los saberes de un dispositivo para colocarse en los poderes y saberes de otro, en otras formas por nacer” (157). Se trata, en definitiva, de la dimensión que da cuenta de las operaciones “nomádicas” de desterritorialización, desestratificación y producción deseante, aquellas que definen al dispositivo (o “agenciamiento” [*agencement*], en el vocabulario deleuziano/guattariano) en su carácter de rizoma, por contraposición a la “aburrida” concepción estructural del *cosmos-raíz* (una totalidad clásica, desplegada en torno a lo Uno en relaciones biunívocas) o del *caosmos-raicilla* (una totalidad de corte modernista, compuesta por relaciones aparentemente no jerarquizadas o polívocas, pero que aspiran en su despliegue a constituir una unidad de sentido).

De esta manera, las líneas de subjetividad corresponden a las “líneas de fisura, de ruptura, de fractura” que pueden dar cuenta de desterritorializaciones. Son las dimensiones que pueden producir algo nuevo, entendidas siempre como trazados, movimientos y devenires; líneas y no puntos, no como “lo que somos sino [...] más bien lo que vamos siendo, lo que llegamos a ser, es decir, lo otro, nuestra diferente evolución” (159). En la medida en que se establecen como una vía de escape de las dimensiones

de visibilidad, enunciación y poder⁶⁰ en el seno mismo de un dispositivo y en el entrecruzamiento entre ellos, Deleuze señala que en todo dispositivo operan esencialmente dos clases de líneas: las que designa como “líneas de estratificación” o “sedimentación”, esto es, las tres primeras dimensiones que indican la normalización en el seno de un dispositivo, y las “líneas de actualización o creatividad” (161) que indican la plusvalía de los procesos de subjetivación.

Podría sostenerse que, pese al cambio de orientación estilístico de Deleuze, esta descripción del dispositivo difícilmente cuestionaría la argumentación de Copjec. Esta línea de subjetivación aparecería finalmente como el efecto de un afuera de la determinación del dispositivo que, sin embargo, y aunque no designable con precisión, podría delinearse como un producto cuya determinación final sería localizable, al menos si se llevara el análisis de las líneas de fuerza, visibilidad y enunciación de los diferentes regímenes discursivos o dispositivos hasta un delirante y leibniziano final (y, en este sentido, seguiría siendo, como dijera Copjec, el producto final de *relaciones* entre dispositivos). Pero, por otro lado, es fundamental señalar aún dos aspectos del dispositivo deleuziano, dos aspectos que de algún modo responderían adecuadamente a la objeción lacaniana de Copjec: en primer lugar, que esta dimensión subjetivadora, entendida en su dimensión creativa, como vía de escape y garantía de producción de lo nuevo, no está implicada necesariamente en todo dispositivo (cfr. : 157). En segundo lugar, que el concepto de subjetivación como plusvalía conecta con una dimensión del exceso que bien podría acercar la posición foucaultiana-deleuziana a la de la experiencia de lo real en tanto *jouissance*. Así, es esta doble dirección (que la línea de fractura no está asegurada, y que en caso de haberla o dejarse producir, compete a una suerte de plusvalía no designable y cercana a la experiencia de lo real) la que con más claridad va a dibujar el doble destino del concepto de dispositivo en Deleuze.

Para entender la primera de estas cuestiones, que las “línea de fuga” no tienen por qué estar aseguradas, es útil señalar el modo en el que, a lo largo de las dos últimas décadas, se ha tratado de teorizar las transformaciones tecnológicas, estéticas y políticas del audiovisual recurriendo al concepto deleuziano de dispositivo, y las dificultades que una mera trans-

⁶⁰ “En la medida en que se escapan de las dimensiones de saber y de poder, las líneas de subjetivación parecen especialmente capaces de trazar caminos de creación que no cesan de abortar, pero tampoco de ser reanudados, modificados, hasta llegar a la ruptura del antiguo dispositivo” (Deleuze, 1990b: 159).

posición nominal de sus palabras al funcionamiento de una maquinaria puede plantear. La crisis del dispositivo cinematográfico clásico pareció posibilitar un espacio para un desarrollo “abierto” de las formas audiovisuales, un régimen de dispositivos pluralizado, “intersticial” (Connolly, 2009; Leighton, 2008b), específicamente contrario a la supuesta rigidez del “aparato”. La crisis del dispositivo cinematográfico clásico no sólo lo fue de su proyecto teórico, sino también (o quizá más bien) el resultado de las transformaciones de la espectralidad durante las dos últimas décadas del siglo pasado. Transformaciones que, sumariamente, se caracterizaron por la emergencia del vídeo doméstico, la televisión, las dinámicas sociales relativas a la transformación del modelo de negocio de la sala cinematográfica, la mirada móvil de un espectador global y *flâneurizado* (Friedberg, 1993) y, especialmente, la progresiva incorporación del audiovisual al espacio institucional del arte (Leighton, 2008a) y su explosión de temporalidades, puestas en espacio y artefactos multidimensionales de proyección. Esta hibridación del fenómeno audiovisual vino acompañada de diversos intentos de establecer una rearticulación teórica de la imagen movimiento,⁶¹ cuya genealogía a contrapelo de las historias ortodoxas del cine pasaría no sólo por la progresiva importan-

⁶¹ En el campo del arte contemporáneo, y a lo largo de las últimas dos décadas, ha habido una explosión sin precedentes de exposiciones comisariadas alrededor de “repensar” la imagen en movimiento en conexión con las artes visuales. Algunas de estas exposiciones, a modo de referencia general, y ordenadas cronológicamente, son: *Passages de l'image* (Centre Georges Pompidou, 1990); *Hall of Mirrors: Art and Film Since 1945* (Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1996); *Spellbound* (Hayward Gallery, London, 1996); *Notorious: Hitchcock and Contemporary Art* (Museum of Modern Art, Oxford, 1999); *Cinéma Cinéma: Art and the Cinematic Experience* (Van Abbemuseum, Rotterdam, 1999); *Between Cinema and a Hard Place* (Tate Modern, London, 2000); *Hitchcock et l'art: coïncidences fatales* (Centre Georges Pompidou, Paris, 2001); *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964-1977* (Whitney Museum of American Art, New York, 2001); *Future Cinema: The Cinematic Imaginary After Film* (ZKM, Karlsruhe, 2002); *Cut: Film as Found Object in Contemporary Video* (Milwaukee Art Museum, Milwaukee, 2004); *Beyond Cinema: The Art of Projection* (Hamburger Bahnhof, Berlin, 2006); *Kino wie noch nie* (Generali Foundation, Vienna, 2006); *Le Mouvement des images* (Centre Georges Pompidou, Paris, 2006); *Collateral: When Art Looks at Cinema* (Hangar Bicocca, Milan, 2007); *The Cinema Effect: Illusion, Reality, and the Moving Image* (Hirshhorn Museum, Washington D.C., 2008), y *Vorspannkino* (Kunst-Werke, Berlin, 2009). Otro ejemplo contemporáneo de hibridaciones entre cine y arte, que en este caso pasa por Madrid, es la exposición anual *Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid* (<http://www.art-action.org/site/es/info/index.htm>), consultada el 11/5/2012).

cia de la cultura audiovisual del siglo XIX,⁶² sino también por el interés del cine primitivo, la importancia de la vanguardia histórica, la tradición del cine experimental, los orígenes y desarrollo del videoarte, los “paracines” (Walley, 2003), el cine situacionista o los cines expandidos de los años setenta, por citar algunas de las etapas que con más regularidad suelen ser convocadas.⁶³

En este contexto, el concepto de dispositivo heredado del texto de Deleuze pareció venir a describir un espacio productivo caracterizado por su potencial emancipatorio, precisamente en la medida en que las formas de la designación y emplazamiento espectral suponian una inversión, casi punto a punto, de la escena primaria del dispositivo clásico.⁶⁴ Aunque la figura de Deleuze se introdujo en la teoría del cine, durante la década de los ochenta, a partir de sus *Estudios sobre cine* (Deleuze, 1984, 1987), en el ámbito de las relaciones entre cine, audiovisual y arte contemporáneo (y más aún en el terreno de las prácticas digitales), y fundamentalmente para articular proyectos de corte político y emancipatorio, tanto su texto sobre el dispositivo como los dos volúmenes que comportan *Capitalismo y esquizofrenia* han tenido, si cabe, una influencia aún mayor en la teorización de la imagen en movimiento.

Uno de los textos que, de forma más explícita, señalan esta conexión es “Cinema as *dispositif*. Between Cinema and Contemporary Art” (Carvalho & Parente, 2008), un artículo publicado en el número 19 de

⁶² Charney & Schwartz (1996); Gaudréault & Russell (2004).

⁶³ Para un recuento de esta especie de *contrahistoria*, además de la introducción de Tanya Leighton (2008b), ver Michaud (2006), Païni (2002, 2004), o el volumen de *October* dedicado a la “imagen proyectada” en Estados Unidos en los años sesenta y setenta (*October* 107, invierno 2003).

⁶⁴ Aunque, como este rápido recuento de etapas cronológicas pone de manifiesto, igualmente destinado a ser construido en una historia; una linealidad que, aunque no respeta la evolución orgánica del modelo historiográfico de Vasari, difícilmente puede dejar de caracterizarse de teleológica. En este sentido, la pregunta que Vicente Sánchez-Biosca se hace sobre el destino del cine es sintomática, pues alberga precisamente esta clase de unidad de destino que se abre paso a través de la historia, un destino inmanente a su propia forma, que el cine debería (auto)cumplir—y que el dispositivo clásico habría tratado de “reprimir”, en un giro marcusiano sorprendente: “El cine, incorporando el montaje en su dispositivo, *se presenta como una forma ideal*, pero no única, para dar cuenta del conflicto que aqueja a la modernidad. Y no obstante, por *sorprendente* que pudiera parecer, el cine produjo una *extraña* recomposición, una sutura *contradictoria con el espíritu rupturista de los tiempos que corrían* en la forma que conocemos como cine clásico” (Sánchez-Biosca, 1996: 20, cursivas propias). El cine, para Biosca, sería vanguardista o no sería; un mandato histórico cuyo fracaso sólo puede designar como siniestro, *extraño*.

la revista *CinÉmas*, dirigida por André Gaudréault y editada por Serge Cardinal, que llevaba por tema central “Les transformations du cinéma”. La línea de argumentación de Parente y Carvalho merece ser analizada, puesto que epitomiza una posición teórica sumamente asentada en el contexto de la cultura audiovisual contemporánea,⁶⁵ y da lugar a ubicar específicamente las cuestiones planteadas en el texto de Deleuze.

Como señalan Parente y Carvalho (2008: 38),

Recent upheavals in the media landscape raise two major issues. First, how is new media changing the cinematographic *dispositif* in its primordial dimensions: architectural (the conditions for image projection), technological (production, transmission and distribution) and discursive (cutting, editing, etc.)? How does experimentation in the field create new

⁶⁵ En la misma revista *CinÉmas* (una de las publicaciones más relevantes en relación con la articulación cine-dispositivo-precine-audiovisual contemporáneo), pueden consultarse artículos de Frank Kessler (2003) (sobre la diferencia entre “cinematography as spectacular apparatus” y “cinematography as apparatus of the spectacular”), o Gérard Leblanc (1998) (que, contrariamente a su fundamentalismo como editor de *Cinéthique* en los años sesenta, ahora mantiene que “[w]ithin one apparatus, there also exists a plurality of usages, some of which can change the outcome of that apparatus”), en direcciones análogas. Aunque Parente y Carvalho (como Leblanc) trabajan en el contexto del audiovisual contemporáneo, hay pocas diferencias conceptuales y teóricas con el modo en el que se piensa el espacio del audiovisual precinematográfico, que Jean-Pierre Sirois-Trahan, en “Dispositif(s) et réception” (publicado en el vol. 14 no. 1, 2003, de *CinÉmas*), caracteriza en estos términos (que suelen repetirse como un mantra): “Contrairement au cinéma institutionnel, le cinéma des débuts n’est pas encore normalisé, réduit à n’être qu’un dispositif unique, mais présente une concurrence de plusieurs dispositifs, produits de pratiques culturelles antérieures” (Sirois-Trahan, 2003: 141). En términos generales, multiplicidad de dispositivos, visibilidad de su instancia material, y ruptura de la narratividad en favor de cierto carácter de “atracción” (Gunning, 2007a) definen el sustrato teórico de estas posiciones y las de Parente & Carvalho. Ver también, en relación con los espacios institucionales del arte, Maeve Connolly (2009: 18) y su concepto de “space-in-between”, o Raymond Bellour y el concepto de un “other cinema”, marcado por la “estética de la confusión” (Bellour, 2003). Discursos cuya posición respecto a la apertura que supone el cine en la galería resume Ji-Hoon Kim en unos términos reveladores, y que discuto ya con Parente & Carvalho: “The ‘other cinema’ here situates itself as a challenge to the established aesthetic norms of distinguishing one art form from another. For example, in this sort of work the screen does not have the same function of imposing on the viewer a boundary for the purity of an art, as in modernist art. Installed in the gallery, it asks the viewer to examine critically the operation of the media constituting the projected image, ‘by returning the image to the fragility of its surface and letting it linger over fragments of the world and discourse about the world’” (Kim, 2009: 120).

shifts or deviations with respect to the institutional mode of representation? Unlike the dominant cinema, some films reshape cinema's *dispositif* by multiplying screens, exploring other durations and intensities, changing the architecture of the screening room or entering into other relations with spectators. [...] Not only do these deviations from a so-called institutional mode of representation produce new and heterogeneous subjectivities, they also have a decisive impact on recent film theory.⁶⁶

Pese a la claridad argumental, la cuestión principal a dirimir no reside tanto en el cuestionamiento de si, efectivamente, se ha producido un cambio en las dimensiones “arquitectónicas”, “tecnológicas” y “discursivas” respecto al dispositivo clásico—algo, por lo demás, absolutamente evidente—sino más bien si el corolario final—que estas transformaciones son “desvíos” del dispositivo clásico que producen “nuevas y heterogéneas subjetividades”—puede ser sostenido. Aunque Parente y Carvalho señalan con insistencia que aceptan cierta caracterización del dispositivo de aire foucaultiano como un “heterogeneous set of elements, forces and discourses which produce *dominant forms and subjectivities* at specific moments in history” (44, cursivas propias),⁶⁷ señalan sin embargo, con Deleuze, que todo dispositivo ofrece también sus propias líneas de fractura y desterritorialización que apuntan no sólo a la producción de lo nuevo (a líneas de subjetivación que escapan a las determinaciones de poder y saber constituidas), sino a la posibilidad de mutaciones en el dispositivo que lo empujen hacia la cristalización de nuevos dispositivos. Para Parente y Carvalho, la forma dominante del dispositivo clásico ofrece sus propias líneas de fractura que “escapan de su campo gravitacional” (47), en una genealogía a contrapelo que recoge, fundamentalmente, la experiencia de lo que Gunning y Gaudréault llamaron “cine de atracciones” (Gunning, 2007a; Strauven, 2007), los cines expandidos de los años sesenta y el más contemporáneo “cine exhibido” (Balsom, 2010; Païni,

⁶⁶ Con modo de representación institucional hacen referencia al concepto acuñado por Noël Burch (1999), que por otro lado no designa en su totalidad al dispositivo clásico, sino sólo sus determinaciones formales y estilísticas: Burch, al contrario que Gidal, quien le critica abiertamente, está interesado en cuestiones de lenguaje y puesta en escena.

⁶⁷ El término “dominante” en Foucault (2002) no aparece explícitamente. De hecho, a lo largo de *Vigilar y Castigar* no se casa de repetir que el poder conformado en los dispositivos de disciplinamiento que estudia es productivo, no simplemente coercitivo o negativo. Como ya he señalado, insiste en que esa red *produce* una subjetividad. “Dominante” no es, pues, más que una manera de designar implícitamente, y por oposición, su contrario: “resistente” (hacia donde apunta el artículo).

2002), esto es, su incorporación a la institución del arte. Estos tres momentos, para los autores, constituyen respectivamente el cuestionamiento del principio motor de la narratividad cinematográfica, la apertura a su dimensión performativa y multisensorial y la espacialización de la imagen y diversificación de los flujos temporales de, y en, la experiencia de recepción; un último movimiento que, por lo demás, hace converger, sintomáticamente, las experiencias rupturistas anteriores.

De este modo, las líneas de fractura del dispositivo clásico cristalizan en una serie de prácticas y disposiciones cuya eficacia estética y política, en el dominio de la producción de subjetividades, se dibuja de acuerdo a un esquema cuyo carácter de disyunción biunívoca, por hablar con la terminología de Deleuze, no puede pasar desapercibido. En efecto, a la fijación de la duración en el espectáculo clásico se le opone la “elasticidad del tiempo” propia del espacio de exposición; a la rigidez posicional de los cuerpos en la sala de cine se opone la movilidad y participación corporal del espectador;⁶⁸ al ordenamiento lineal narrativo, la explosión de temporalidades dislocadas; a la transparencia del discurso y de las instancias tecnológicas que convergen en la sala, la “evidencia del *dispositivo*” (cfr. Carvalho & Parente, 2008: 51) en el espacio de exhibición. Todas estas características, que trazan un mapa que distribuye las instancias de lo cerrado *vs* lo abierto, lo uno *vs* lo múltiple, el “sistema-raíz” *vs* el “sistema-rizoma”, empujan a los autores a determinar que esta proliferación de dispositivos “not actually produce a new model of subjectivity, but rather new models of subjectivation, formed in the fissures of the *dispositifs*” (51). Los dispositivos contemporáneos no son ya, por tanto, máquinas influyentes de subjetivación de acuerdo a “formas dominantes”, a la manera de la lectura foucaultiana del dispositivo clásico, sino más bien herramientas a nuestra disposición, un “equipamiento colectivo de subjetivación” (52) caracterizado como “mechanisms of resistance, of new subjectivities and of novel experiences” (50).

⁶⁸ Un ejemplo privilegiado de esta distinción puede encontrarse en el artículo “Room for Experiment. Gallery Films and Vertical Time from Maya Deren to Eija Liisa Ahtila” de Katherine Fowler, publicado en *Screen* (2004: 329): “The removal of such normal cinema conditions as a set beginning and end to the programme, a strict seating plan, and a single autonomous screen allows an experience that extends from the linear towards collage, comparison, simultaneity, reinforcement and opposition. [...] Another obvious development in the gallery space is the implied activity of the visitor, who can perambulate, choose when to enter or exit, where to stand, sit or walk, and even (with multi-screen work) where to look”.

Más allá de la clara influencia del discurso del modernismo político en la distribución biunívoca entre buenos y malos objetos, entre estrategias cerradas y abiertas (Penley, 1977; Rodowick, 1994),⁶⁹ lo que conviene señalar como más alarmante es el modo en que este relato fosiliza la conceptualización del dispositivo realizada por Foucault y Deleuze en una disposición material que asigna a unos (el dispositivo clásico) el carácter territorializante, estratificador, y productor de modelos dominantes de subjetividad, y a otros (el cine de exhibición, fundamentalmente, aunque este cine sea en sí mismo *varios*) el carácter desterritorializante, desestratificador, de fractura y producción de lo nuevo. Es más, parecería que el descentramiento del sujeto respecto a las formas de subjetivación queda en efecto petrificado, pese a las constantes alusiones a la movilidad y elasticidad que lo constituyen; felizmente identificado con las formas culturales que hoy lo emplazan y designan. En otras palabras, la caracterización de Parente y Carvalho parece resolver el conflicto inherente a toda máquina (la tensión entre sus “líneas de sedimentación” y sus “líneas de actualización”, que es también la diferencia entre aparato y dispositivo) como una oposición resuelta, en el campo de las formas culturales, entre dos máquinas claramente diferenciadas; dos máquinas—o más bien, y siguiendo un modelo de oposición de guerrilla, *una* máquina-aparato *vs* *varias* máquinas-dispositivos, lo uno *vs* lo múltiple—que, aunque corresponden a regímenes visuales heterogéneos y se relacionan más bien anacrónicamente, dibujarían un plan de consistencia de la “máquina abstracta” audiovisual como una totalidad en la que ya sólo nos quedaría elegir la mejor y más abierta de las opciones. E incluso esta última posibilidad, la de poder elegir (extraña elección, dadas las posibilidades) los caminos de la estratificación y estancamiento “clásicos”, se torna finalmente un imposible: para Parente y Carvalho, la naturaleza misma de la máquina abstracta, del “cine en tanto dispositivo”, se define ya totalmente como líneas de fuga y fractura; fugas o fracturas que son, precisamente y punto por punto, las que impone o imagina el dispositivo clásico cuando se sueña subvertido:

Contemporary visual production presents a vast number of dispositifs which raise new and unforeseen questions; these are difficult to answer and classify, for they confront us with an experience without any guaran-

⁶⁹ La distribución de estrategias que demarca Penley (comentando el cine de Gidal) y recoge Rodowick es: “idealism/materialism; ideology/knowledge; reproduction/production; narrative/non-narrative; illusionist time/real-time; signified/signifier” (Penley, 1977: 8).

tees or specificities. What Deleuze called “lines of flight” seem to be, more than simple lines of segmentation, what really shape and constitute “cinema as dispositif” today. (Carvalho & Parente, 2008: 52)

Desde una perspectiva lacaniana, el mapa discursivo que despliegan Parente y Carvalho no hace sino reinstaurar una determinada clausura especular del sujeto en las determinaciones de lo simbólico, sólo que esta vez, como recordaba Rodowick respecto a las prácticas de los años setenta, el sistema acuerda devolvernos una imagen de feliz y esperanzada multiplicidad nomádica; una imagen, por lo demás, cuya legitimidad estético-política debe remontarse precisamente a los intentos de la teoría del cine de los años setenta por articular un régimen formal de oposición al cine dominante.⁷⁰ Como sin duda señalaría Copjec, no se trata de delimitar la productividad o positividad de un determinado dispositivo o red de dispositivos, sino de su esencial incapacidad para delimitar la constitución del sujeto, su negatividad constitutiva; lo que Žižek recordaba bajo la fórmula de que “el sujeto es [...] estrictamente opuesto al *efecto de subjetivación*”. Desde esta perspectiva, y siguiendo a Copjec, todo sistema que no soporte la dialéctica interna que implica el entrecruzamiento de “líneas de sedimentación” y “líneas de fractura”, que no asuma este antagonismo instituyente, no hace sino reenviarnos fantasmáticamente hacia el espacio de una totalidad clausurada de sentido. Pero esta cuestión, que estructura el nudo fundamental de la relación entre política, estética y psicoanálisis, está lejos de poder resolverse en el plano de las máquinas (como instancias materiales o formas culturales), de las determinaciones discursivas, o desde el plano del sujeto del enunciado. Cuando Parente y Carvalho tratan de hacer frente a esta objeción, señalando que el cine exhibido comporta y asume dialécticamente tanto las nuevas for-

⁷⁰ Conviene señalar, a este respecto, que tanto el concepto de cine de atracciones de Tom Gunning como la progresiva legitimación institucional—y articulación teórica—de los movimientos paracinematográficos (cultura visual del s. XIX, precines y cines primitivos, vanguardia experimental y cine expandido, etc.) surgen precisamente como construcciones teóricas alternativas a la delimitación conceptual del dispositivo clásico; esto es, surgen como respuestas a un mismo movimiento de descentramiento cuyos orígenes se remontan a la (primera) teoría del aparato. De hecho, la conferencia *The Cinematic Apparatus*, que ya he referenciado anteriormente, fue mantenida en 1978, exactamente en el mismo año en el que se celebraría el 34th FIAF Conference sobre “Cinema 1900-1906: An Analytical Study”, la conferencia en la que Gunning y Gaudréault presentaron su concepto de un “cine de atracciones”, y que marcó, junto a los trabajos de Burch o Musser, el pistoletazo de salida de los estudios sobre precine y cine primitivo.

mas de producción como la herencia del dispositivo clásico, cuya “subjetividad está profundamente interiorizada”, de manera que es capaz de ser “simultáneamente lo mismo y diferente” en un movimiento “que se despliega entre el ‘Yo’ y el ‘Otro’”, “sobrepasando dualismos como la pasividad y la actividad, subjetividad y objetividad, verdad y mentira” (2008: 51) como manifestaciones simultáneas en el cine exhibido, resulta difícil evitar pensar que se está ante una cándida declaración de buenas intenciones, la formulación de un deseo que se pretende tomar en su eficacia real, *como si* fuera cierta, como una suerte de *estasis* postmoderna y *new age*—el *ying* y el *yang*—que, de algún modo, habría dado con la tecla que resolvería de una vez y para siempre las cuestiones abordadas en estas páginas. En definitiva, confunde el objeto con su causa, y la designación del sujeto del enunciado con la instancia que lo destituye en el acto de la enunciación.⁷¹

5. DE LA ESCENA A LA FÁBRICA: LO REAL COMO PRODUCCIÓN

Esta dificultad también está presente, como pregunta, en los textos de Deleuze y Guattari.⁷² Su introducción a *Mil mesetas* está dedicada por completo a una descripción esquemática y programática del modelo de dispositivos o sistemas abiertos, el *rizoma* o agenciamiento rizomático—un modelo, por lo demás, que expande la delimitación conceptual de la descripción del dispositivo foucaultiano vista anteriormente, aunque guarda

⁷¹ De hecho, y precisamente por la confusión a la que la caracterización deleuziana de dispositivo/agenciamiento puede conducir, esta misma crítica ha ido dirigida, en más de una ocasión, hacia los mismos Deleuze y Guattari. En *Órganos sin cuerpo*, Slavoj Žižek incluso llega a acusar, no sin ironía, al mismo Deleuze como “el mejor ideólogo del capitalismo tardío” (ver Žižek, 2006b: 209 y sigs.). Efectivamente, lo que está en juego para Žižek—que es, a la vez, una crítica de las posiciones de Carvalho y Parente—es que las lógicas económicas y culturales contemporáneas ya “ha adoptado la lógica del exceso errático” (210), ya están hechas a su imagen, y que, por tanto, la pregunta a hacerse hoy en día no sería otra que “¿Cómo vamos pues a revolucionar un orden cuyo propio principio es el “autorrevolucionamiento” permanente?” (2006b: 241). Una pregunta parecida a la que Copjec se hace al final del artículo “The Orthopsychic Subject” y que, al igual que a ella, sirve a Žižek para dar por terminado el libro—esto es, para dejar sin responder. En relación con la cultura digital, estos temas serán tratados extensamente en el capítulo 5.

⁷² “Verdaderamente no basta con decir ¡Viva lo múltiple!, aunque ya sea muy difícil lanzar ese grito. Ninguna habilidad tipográfica, léxica, o incluso sintáctica, bastará para hacer que se oiga” (Deleuze & Guattari, 2008: 12).

muchas similitudes con él. En esta introducción señalan una serie de principios que distinguen los sistemas rizomáticos abiertos (o *dispositivos*) de los sistemas raíz (o *aparatos*), plegados a una idea de totalidad y unidad a partir de una lógica binaria. Los principios cinco y seis son los llamados de “cartografía” y “calcomanía”. Mientras que la lógica del *calco* es la lógica del árbol o raíz, y responde a un principio de reproducción, a la “descripción de un estado de hecho” “cristalizado en complejos codificados” (Deleuze & Guattari, 2008: 17), el *mapa* es la actividad propia del sistema rizomático. El mapa se distingue del calco “porque está orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real”; hacer mapa es, por tanto, una operación esencialmente productiva y performativa, y el mapa un espacio “abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (18).

Desde este punto de vista, la descripción de los modernos dispositivos audiovisuales parece *ilustrar* convenientemente el sistema cartográfico del mapa, mientras que el principio de calco reproductivo designaría adecuadamente la caracterización normativa del aparato, o dispositivo clásico. Y sin embargo, este es precisamente el mayor de sus problemas: que ilustran, que designan, que se postulan como la perfecta elevación figurativa del sistema rizomático, como una forma que quiere dar cuenta sin ambages de un concepto. Esta es la cuestión que Deleuze y Guattari se cuidan de aclarar, al preguntarse si, con esta descripción dual, al “oponer los mapas y los calcos como el lado bueno y el lado malo” (18), no se estará restaurando, de nuevo, una organización finalmente estructural, binaria, del tipo árbol o raíz. La respuesta a esta pregunta insta una dialéctica entre ambos principios cuya dinámica parece necesitar una suerte de autorrevolucionamiento permanente, pero que a su vez alerta tanto de los peligros de reificación de los procesos abiertos, como de las posibilidades metastásicas de los procesos cerrados, esto es, de su necesaria interdependencia:

siempre hay que volver a colocar el calco sobre el mapa. Y esta operación no es en modo alguno simétrica de la precedente. Porque no es rigurosamente exacto que un calco reproduzca el mapa. Un calco es más bien como una foto, una radiografía que comenzaría por seleccionar o aislar lo que pretende reproducir, con la ayuda de medios artificiales, con la ayuda de colorantes o de otros procedimientos de contraste. El que imita siempre crea su modelo, y lo atrae. El calco ha traducido ya el mapa en imagen, ha transformado ya el rizoma en raíces y raicillas. Ha organizado, estabilizado, neutralizado las multiplicidades según sus propios ejes de significación. Ha generado, estructuralizado el rizoma, y, cuando cree reproducir

otra cosa, ya sólo se reproduce a sí mismo. Por eso es tan peligroso. Inyecta redundancias, y las propaga. El calco sólo reproduce los puntos muertos, los bloqueos, los embriones de pivote o los puntos de estructuración del rizoma. (Deleuze & Guattari, 2008: 18-19)

Así, “cuando un rizoma está bloqueado”, calcado o fotografiado, “ya no hay nada que hacer” porque “el deseo no pasa, pues el deseo siempre se produce y se mueve rizomáticamente” (19). Si *calcar un mapa* es la operación que amenaza la circulación y producción deseante, la que coagula y determina el sentido en “poderes significantes” y “afecciones subjetivas” tendentes a la “fascistización”, la operación contraria, “inversa pero no simétrica”, consiste en “conectar los calcos con los mapas”, esto es, en dejar proliferar las *líneas de fuga* bloqueadas en el calco, en ponerlas en movimiento.⁷³ Lo que implica que todo sistema, todo dispositivo puede ser entendido en esta dialéctica del agenciamiento-raíz y el agenciamiento-rizoma; que hay “mapas-calcos”, “rizomas-raíces” con “coeficientes de desterritorialización variables” (20), y que en todo agenciamiento se atisba un punto muerto pero también una apertura productiva.⁷⁴ Esta apertura es precisamente la que garantiza la forma rizomática: la que “actúa sobre lo real” como una plusvalía, la que hace proliferar el deseo, pero también la que lo produce. De hecho, la cuestión de la producción en conexión con su ámbito *real* de actuación, aquí como en los textos de Heath o Gidal, vuelve a ser determinante, y en un sentido especialmente similar: pues de lo que se trata en *Mil mesetas*, “lo fundamental”, advierten Deleuze y Guattari, “es *producir inconsciente*, y, con él, nuevos

⁷³ La exhortación paradigmática del texto de Deleuze y Guattari (28-29) es todo un elogio al movimiento: “¡Haced rizoma y no raíz [...]! ¡Haced la línea, no el punto! La velocidad transforma el punto en línea. ¡Sed rápidos, incluso sin moveros!”

⁷⁴ Es interesante, en este punto, que Deleuze y Guattari no ilustran sus conceptos mediante la oposición entre sistemas ya dados, sino que inundan los sistemas de esta dialéctica raíz-rizoma. Cualquier dispositivo puede “ponerse a brotar” (Deleuze & Guattari, 2008: 20). En este sentido, conviene señalar que toda la introducción se articula a partir del *dispositivo-libro* y sus diversas posibilidades de agenciamiento. Así, el libro no se opone al hipertexto como una raíz a un rizoma—como el dispositivo clásico se opondría al cine exhibido—aunque pueda parecer vulgar a estas alturas siquiera comentarlo, sino que el libro mismo puede ser raíz o rizoma. Así también uno de los dispositivos preferidos de Deleuze y Guattari en sus dos volúmenes de *Capitalismo y esquizofrenia*: el sistema psíquico y el dispositivo psicoanalítico. Por lo demás, sus ejemplos viajan desde la botánica y la zoología a las neurociencias, desde la literatura a la economía, de la política a la agricultura...

enunciados, otros deseos; el rizoma es precisamente esa producción del inconsciente” (23).

Vemos aquí como el proyecto del “esquizoanálisis” de Deleuze y Guattari, lejos de confrontar el enfoque psicoanalítico de Lacan,⁷⁵ exhorta también a una misma productividad transformadora del deseo contra aquellos sistemas que transubstancian inevitablemente al sujeto en un sistema paralizante, “que anclan al sujeto y lo impiden avanzar”,⁷⁶ y entre los que se incluiría también, para los autores, una cierta línea conservadora del psicoanálisis. En este sentido, David W. Smith (2004) ha señalado que Deleuze y Guattari ya definieron todo el proyecto de *Capitalismo y esquizofrenia* como una teoría de lo Real, en la que la primera oposición estructural entre los órdenes de lo imaginario y lo simbólico colapsa ante la “verdadera diferencia” que se da entre lo Real y la conjunción de lo imaginario y lo simbólico:

La verdadera e innata diferencia no reside entre lo simbólico y lo imaginario, sino entre el elemento real de lo maquínico, que constituye la producción deseante, y el conjunto estructural de lo imaginario y lo simbólico, que tan sólo forma un mito y sus variantes. (Deleuze & Guattari, 2008: 89)

Así, su proyecto de “esquizofrenizar” el campo del inconsciente trata efectivamente de reanudar, “en el mismo Real, los lazos de la máquina analítica, del deseo y de la producción”, ya que el inconsciente “no es más estructural que personal, no simboliza ni imagina, ni representa: máquina, es maquínico”; no es imaginario o simbólico sino “lo Real en sí mismo, ‘lo real imposible’ y su producción” (Deleuze & Guattari, 2008: 59). De este modo, Deleuze y Guattari llevan hasta el extremo la posi-

⁷⁵ Aunque *Capitalismo y esquizofrenia* suelen entenderse como libros antipsicoanalíticos (y, en cierta forma, lo son), sus posiciones son extremadamente cercanas a las de Lacan. Como señalan David W. Smith e Ingala (2012), la reacción de Lacan a *AntiEdipo* fue especialmente positiva. De hecho, “Deleuze’s break with psychoanalysis was brought about by none other than Lacan himself. *AntiEdipus* is, from start to finish, a reading of Lacan, and no doubt it would have had Lacan’s name in the title had not so much else been going on in the book” (Smith, 2004: 639).

⁷⁶ Sería conveniente recordar aquí las palabras con las que Joan Copjec cierra “The Orthopsychic Subject”, citada anteriormente: “The desire that it [*la naturaleza conflictiva del sujeto lacaniano*] precipitates *transfixes* the subject, albeit in a conflictual place, so that all the subject’s visions and revisions, all its fantasies, merely circumnavigate the absence that anchors the subject and impedes its progress. It is this desire that must be reconstructed if the subject is to be changed” (Copjec, 1989: 71).

ción del sujeto lacaniano como sujeto de deseo invadido por el encuentro imposible con lo real. Desde su perspectiva, la aparición del *objeto a* en Lacan implica una teoría inmanente del deseo, una constante maquinación productiva cuya lógica es la de autoproducirse constantemente, una proliferación que es tratada de *domar* o reducir mediante síntesis trascendentes (esto es, sistemas biunívocos, sistemas raíz, calcos o representaciones, etc.) que la supediten a la lógica de un significante maestro, la lógica edípica del significante-falo.

Esta productividad de lo real en sus apariciones, determinada por la irrupción del objeto *a*, el acontecimiento de la *tyché* en la repetición compulsiva, es la que ya Lacan señala cuando, fundamentalmente a partir del *Seminario XI*, deja de entenderlo en términos negativos, como el simple límite exterior o afuera de las determinaciones de lo simbólico, para proponer un real como el punto en el que la estructura “encuentra su reverso como un principio positivo de no-consistencia que la disuelve: donde el deseo es vertido en el orden de la producción” (Deleuze & Guattari, 2008: 321).⁷⁷ La fuerza positiva y productiva de lo real se encarna enton-

⁷⁷ Ingala (2012: 371-372) describe este tránsito de lo real lacaniano como un movimiento iniciado en el *Seminario VII*, que alcanzaría un punto de articulación decisivo en el *Seminario XI*, y que vendría a explicitarse posteriormente en el *Seminario XXIII*, en la relación real-*sinthome*: “Hay en estas dos últimas clases del *Seminario XXIII* una tensión permanente entre dos concepciones de lo real: lo real como vacío [...] como agujero [...], como silencio [...], como ausencia del Nombre-del-Padre [...], y lo real como fábrica, como sede de una creación o invención, la del *sinthome*. Lacan vacila entre un inconsciente que no funciona [...], un inconsciente que cojea o no anda bien [...] pero que no obstante es la condición de toda producción ulterior, y un inconsciente que es la producción misma. Esta vacilación está presente ya desde el *Seminario VII*, donde el objeto *a* y la Cosa son presentados como una nada, como un vacío—el famoso vacío del jarrón, de la vasija—en el que no obstante algo oscila. Hay, por ende, algo más que una mera caracterización negativa de lo real—como no existente, como negación, como \bar{A} —: pero en el momento en que Lacan esboza una tentativa de caracterización positiva, la pregunta ya no es «qué significa» esa nueva escritura —esa nueva idea, esa nueva metáfora, esa nueva filosofía— sino «cómo funciona» —el nudo «hay que escribirlo para ver cómo funciona»—. Y para ver cómo funciona, «¡hay que hacerlo!» (*idem*), fabricarlo, crearlo o producirlo. Este real positivo que es creación o invención—el *sinthome* es invención; lo real es, según confiesa Lacan, su *sinthome*—es lo que permite mantener juntas, por medio de una violencia a la ley natural, por medio de un *forçage*, cosas muy diferentes entre sí. Así, pues, lo real es fallo, inexistencia y fracaso [...], pero también es no ya otra escena [...] sino otra escritura, otra metáfora, otra invención o artificio—y, en sintonía con Deleuze y Guattari, el inconsciente deja de ser teatro para pasar a ser fábrica”. Sobre el *sinthome*, en relación con la obra de Benjamin, ver el capítulo 6.

ces en una sustracción sistemática de la unidad, la fórmula que Deleuze y Guattari (2008: 12) designan como $n-1$, una operación que siempre debe estar en proceso de hacerse:

Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre $n-1$ (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a $n-1$.

Un esquema, por lo demás, que resuena en la caracterización lacaniana del objeto a , en su particular álgebra, como ‘- φ ’ (Lacan, *SXI*, 11/03/1964), esto es, un objeto que resta; que, siendo una ausencia, designando el lugar de un vacío que es lo real, es a la vez una presencia, la “función punti-forme, evanescente” de un “objeto paradójico” (Lacan, *SXI*, 24/06/2012) en el que esa ausencia comparece, un resto que ya es *no-uno*, ‘- 1’, y por tanto, como acierta a decir Ingala (2012: 200), “la marca o huella que la Cosa deja en la cadena signifiante”.

En “Locked Room/Lonely Room: Private Space in Film Noir”, contenido en el volumen *Read my Desire* de Joan Copjec (1994), la autora ilustra estas ideas a partir de un ejemplo sencillo, la novela de detectives. La intención del sujeto hacia una misma escena, el “lugar del crimen”, explica a un tiempo que la diferencia entre el *aparato* y el *dispositivo* nunca puede darse del lado del escenario, sino de la relación deseante que el sujeto instituye en éste, y también cuál es el sentido exacto (o más bien, *figurado*, puesto que se trata de una ilustración) en el que la producción maquínica, la proliferación del deseo y el mandato de “hacer lo múltiple” puede entenderse como una fuerza que *resta* o *sustra*e la unidad. En este texto, Copjec analiza las posiciones del policía y del detective como dos respuestas diferentes a un mismo problema, cuya diferencia esencial descansa en el modo en el que cada uno de estos dos arquetipos entiende su relación con la escena del crimen, una escena que Copjec entiende como un campo indexical:

the detective distinguishes himself from the police by virtue of his passion for ignorance, not for eliminating it. For while the police search for the telling clue, the index in the belief that at this point reality “impresses” itself on the symbolic, “brushes up against” and thereby disambiguates it, the detective approaches the index as the point where the *real* makes itself felt in the symbolic, that is, the point at which the symbolic visibly *fails* to disambiguate itself. (Copjec, 1994: 176-177)

Vemos aquí las dos relaciones que instituye la indexicalidad en relación con el deseo: el índice como inscripción positiva (la realidad *impresa* en lo simbólico), y el índice como punto en el que lo *real* aparece como una inadecuación, una fisura, la marca que la *Cosa* (lo *real* del crimen) deja en la cadena signifiante. La cuestión no es, por tanto, que el detective no “crea” en el hecho de que el criminal ha dejado sus huellas en la escena. Lo que es esencial para él es que, en una posición opuesta a la del policía o a la del sindonólogo ante el sudario (cap. 3), el detective no piensa que el crimen (y, con él, el criminal) pueda deducirse de la escena desde el lado de lo *visible*: “what he denies [...] is the possibility of deducing the criminal from his traces [...] there is some thing that is *not* visible in the evidence” (Copjec, 1994: 177). Porque lo que no es visible es, como la desfiguración para Agamben (2002a) o la mancha (*tache*) en Lacan (SXI), el proceso mismo de significación, el principio que anuda la serie de pruebas al criminal, aquello que instituye el campo de visión. Este principio, que es el soporte de la interpretación detectivesca, pero también lo que no es designable en ella, sólo puede ser alcanzado, o deducido, del lado del deseo. Lo que, para Copjec, define la posición del detective es precisamente que el deseo ocupa ya un “quasi transcendental principle” (Copjec, 1994: 178) que guía sus pesquisas y su relación con la “objetividad”. En otras palabras, el detective no anuda su deseo a la serie visible de pruebas, sino que lo deja abierto a la aparición de la fisura o la inadecuación que, también en el deseo del criminal, acabará por desenmascararle.⁷⁸ Es, por tanto, el deseo el que debe ser leído o interpretado por el detective, y también lo que éste no deja de *hacer*, de producir en su movimiento, a la espera de que el sistema “falle” (que lo real irrumpa como *tyché*, como *fortuna* o *casualidad*) y el criminal pueda ser descubierto.

⁷⁸ El ejemplo que Copjec analiza es perfectamente ilustrativo de que el problema no reside del lado de lo visible o lo material, sino de algo que siempre “anda mal”, del deseo del sujeto. Copjec analiza el cuento de Dashiell Hammett *Bodies piled up*, en el que el detective descubre que un crimen cometido en la habitación 906, en realidad, debió haberse cometido en la habitación 609. Hacia el final del relato, el detective explica eufórico que la causa de la confusión era el deseo mismo del criminal: éste debió haber consultado el libro de huéspedes del revés, desde el lado del cliente en la mesa de recepción. Así, al leer 609 en el libro invertido, *corrigió* mentalmente el número para acabar cometiendo el crimen en la habitación 906. Lo que es interesante, señala el detective, es que la lectura del número “inverso” de 609 es también 609, y *nunca* 906. El criminal corrigió un *error* que, de hecho, *no existió jamás*—del lado de los hechos u objetos materiales. El error, el encuentro fallido con lo real (un 609 que jamás pudo haber sido un 906), emerge *en* el sujeto como una fuerza de destitución.

Cuando, en las páginas finales de *AntiEdipo*, Deleuze y Guattari recapitulan su concepto de máquina deseante alrededor de cuatro ideas clave, no parecen designar otra cosa que la escisión que caracteriza a este sujeto del inconsciente y su toma de partida por “la transformación del deseo”, como en el detective anónimo de Hammett. “[L]as máquinas deseantes son las mismas que las máquinas sociales y técnicas”, dicen de nuevo, y como el teatro o la escena del crimen son las mismas siempre. Pero, en primer lugar, “son como su inconsciente” (Deleuze & Guattari, 1998: 410); en segundo lugar, son su “límite interior”; en tercer lugar, no corresponden con las coagulaciones significantes (“las relaciones de producción”) sino que son su causa, la pulsión que opera como un *montage* (“elementos de anti-producción” como “piezas de la máquina”); y en cuarto lugar, son deseantes y movilizan el deseo hacia “flujos revolucionarios esquizoides”.

En definitiva, tanto el flujo estilístico de Deleuze y Guattari como la dimensión ilustrativa de los textos de Copjec abordan, desde procedimientos formales contrapuestos, un mismo problema que no deja de irrumpir: porque el ejemplo de Copjec no es más que una *ilustración* de cómo una disposición de la subjetividad puede afrontar con éxito la escena, y Deleuze y Guattari *hacen* un texto que resultaría ridículo tomar como programa estético: en ningún caso se dice qué clase de escena construir, sino qué disposición debe tener uno en la escena.⁷⁹ Lo múltiple hay que hacerlo, sí, pero, ¿cómo se hace? O en otras palabras, ¿cómo dejar “libre” al deseo? y ¿en qué escenario, qué *puesta en escena*? En definitiva, ¿puede de esto deducirse un *programa estético*? Poco antes de enumerar las características de las máquinas deseantes, Deleuze y Guattari las definen en unos términos que, si no son, desde luego, un “libro de instrucciones” (que es justo lo que *no* pueden ser), sí indican una característica del tipo de agenciamiento que debe producir: “la relación entre individuo y colectivo”:

⁷⁹ En este sentido, es interesante notar que tanto Copjec como Žižek, dos teóricos lacanianos comprometidos con la eficacia crítica y política del *acto*, de lo performativo, tomen estrategias estilísticas tan afines y tan contrarias al proyecto literario del Deleuze y Guattari, que por otro lado parece no andar lejos, al menos en estos puntos. Porque lo que caracteriza la escritura de Copjec y, en una dimensión más siniestra y compulsiva, Žižek, es su absoluta no performatividad, su elogio del ejemplo; su carácter, en suma, ilustrativo. Como si desde su misma escritura quisieran dejar bien claro que del lado de las formas no hay nada que hacer, en un movimiento que les sitúa, paradójicamente, del lado de una literatura absolutamente *figurativa*.

La distinción de los dos regímenes, como el del anti-deseo y el deseo, no se reduce a la distinción entre colectividad e individuo, sino a dos tipos de organización de masas, donde el individuo y colectivo no entran en la misma relación. [...] En el régimen actual de nuestras sociedades, la máquina sólo es soportada en tanto que perversa [...] [pero [...] la máquina deseante no es una perversión generalizada, es más bien lo contrario, una esquizofrenia general y productiva, feliz. (Deleuze & Guattari, 1998: 408-409)

Desde luego, es difícil ver al detective de Copjec apuntando hacia una organización feliz de los colectivos, del espacio público. A su lado, el detective *privado* de Hammett aparece como una figura oscura de la *jouis-sance* más antisocial. Pero es en éstos, y desde éstos colectivos, donde se sitúa de un modo más pregnante la dimensión política de los dispositivos (y la doble inflexión de la indexicalidad) que examino en los capítulos que restan.

6. CALCANDO EL MAPA

A estas alturas, es ya notorio que la dificultad que atraviesa el proyecto estético-político tanto de la teoría del aparato como de los contramodelos comentados a lo largo del capítulo (su relación con el panoptismo foucaultiano, la crítica lacaniana de Copjec, el esquema pseudodeleuziano del “cine como *dispositivo*” o la lectura lacaniana del rizoma o máquina deseante en Deleuze y Guattari) es fundamentalmente una dificultad derivada de hacer de una experiencia fundante del sujeto (entendida bien como experiencia de lo real, como experiencia de subjetivación resistente, o como la necesaria correspondencia entre ambas) el motor para una praxis social, el modelo para una serie de propuestas efectivas, actuales, que abrirían con éxito ese espacio de experiencia contra un modelo de determinaciones subjetivas rígido y mecánico (en un sentido causal y no productivo). En otras palabras, aunque las propuestas de Gidal o de Duras pretendan convocar el espacio de un encuentro con lo real, su inevitable precipitación material en un conjunto de formas, discursos, y procesos hacen extremadamente difícil evitar cierta coagulación del sistema, cierta intromisión de las relaciones imaginarias en las que el sujeto, de nuevo, recibiría únicamente el reflejo de una nueva imagen de totalidad, aunque esta vez fuera desmembrada, no uniforme o “abierta”.⁸⁰ En la misma

⁸⁰ Al fin y al cabo, y *precisamente* porque siempre podría decirse que no se trata más que de una resistencia, no es especialmente difícil imaginar un

medida, aunque Parente y Carvalho pretendan establecer la dimensión actual de los dispositivos audiovisuales como líneas de fractura respecto a un dispositivo unificador, la extremada decantación de la dinámica deleuziana del rizoma en dispositivos diferenciados petrifica el movimiento, y asigna de nuevo a determinaciones materiales positivas la capacidad de establecerse como el “buen” objeto que modela la experiencia de subjetivación en el audiovisual contemporáneo. El ejemplo de la novela negra de Copjec también enuncia claramente que la “escena”, la máquina, no deja de ser la misma, como no se cansan de señalar Deleuze y Guattari. La insistencia de éstos en “hacer lo múltiple”, en desterritorializar permanentemente toda relación estabilizada, entronca aquí con la insistencia de Copjec en mantenerse en la escisión que constituye el sujeto—en no dejarse engañar por la fantasía, por otro lado estructural, de una posible determinación positiva del sujeto en lo simbólico o lo imaginario. Así, producir no es más que dejarse producir, dejar que se produzca, mantenerse en la productividad de lo real (insistir en la *béance*) como algo que se hace para funcionar, y no para explicar o significar. Algo, sin duda, bastante complicado.

Lo que resulta más interesante de esta dialéctica es el modo en que el espacio discursivo de las prácticas audiovisuales contemporáneas (ya sea en la descripción sintomática de Parente y Carvalho o, como se verá a continuación, en la teorización de las formas culturales propias de lo digital) ya conoce y asume, de hecho, esta confrontación entre imaginario/simbólico y real. La crisis actual de la representación, de la iconicidad, no hace más que describir la insistencia sobre esta estructura que asigna a la imagen los poderes negativos de lo imaginario. Lo imaginario, y su dialectización en lo simbólico, cede el paso ante una estructura que, como señalan Deleuze y Guattari, deja a ambos órdenes a un lado frente a la dimensión de lo real. A riesgo de simplificación, y anticipando las cuestiones que trato en el siguiente capítulo, parecería como si el propósito fundamental de todo proyecto estético-político en la actualidad pasara por la producción incesante de esos objetos liminales del encuentro con lo real, producir índices “vacíos de contenido” (Doane, 2007a), las huellas o marcas que designan (el vacío de) su lugar; multiplicar objetos *a*, “encuentros traumáticos” (Foster, 1996), *informes* (R. Krauss & Bois, 1997),

espectador para quien las imágenes de Gidal *no le digan nada*—esto es, que no aparezca allí en absoluto nada parecido a una experiencia de lo real. Por otro lado, tampoco es difícil pensar que ese mismo sujeto se *identifique* con su proyecto, esto es, que lo defienda y argumente como necesario, aunque nada de lo que debe *convocar* su experiencia ocurra de hecho en él.

como constantes líneas de fractura, agenciamientos múltiples, producción de potencialidades, virtualidades, y mundos posibles que deshacen las relaciones estables articuladas en los sistemas simbólicos.

Desde el dispositivo clásico del cine hasta el dispositivo red, pasando por el desbordamiento del campo audiovisual que arranca en los años ochenta y noventa de siglo pasado, el valor del emplazamiento indexical, de las operaciones de designación, no ha hecho más que crecer, y consecuentemente en los dos sentidos antagónicos que describe la “escena del crimen”. En la lógica digital, apenas se encuentran espacios coagulados de representación mimética—apenas hay ya imágenes, aunque las imágenes abundan, porque su valor coalescente, como dijera Barthes, está ya dejado a la deriva—; en ella ya todo obedece a una lógica relacional, a puntos que devienen líneas, a conexiones intempestivas y heterogéneas entre órdenes antes diferenciados. Aquí el sujeto es, como señalan Deleuze y Guattari (2008: 10), únicamente, “un nombre” que designa la “huella de una intensidad” pura, una intensidad que, precisamente, “no cesa de deshacer el organismo”.⁸¹ Pero entre la lógica que designa el punto de encuentro como el objeto *a* y la que designa al sujeto en la red significativa hay siempre una ambivalencia fundamental. Si el objeto *a* es objeto causa de deseo, una indicación que señala la experiencia imposible de lo real, también toma en la cadena significativa el lugar aparente, fantasmático, de un objeto positivo, colaborando a la conocida confusión del objeto *a* con un objeto que sería él mismo la causa, la razón del deseo. Pues “l’objet du désir, au sens commun, est, ou un fantasme qui est en réalité le soutien du désir, ou un leurre”, dice Lacan (*SXI*, 13/05/2012).

En el seno de la cultura digital y su modelo de red, la permeabilidad de lo imaginario y lo real se hace más insistente que nunca (siempre se corre el riesgo de confundir la imagen con lo real, la operación representacional del calco con la productividad del mapa). No ya, desde luego, como la determinación de una imagen figurativa, como los teóricos del aparato no dejaron de alertar, sino como algo a la vez más abstracto y más universalizador, un dispositivo cuyo contorno no permite un afuera porque no parece conocer límites, la determinación de una gran cosmología analógica regida por normas de *convenientia* (Michel Foucault,

⁸¹ Es interesante recordar aquí el modo en el que Sean Cubitt (2007: 307) definía la lógica indexical de la cultura digital: “digital indexicality presents its own materiality as what it is—a concrete node constituted in the networks of social relationships. [...] In this way the digital index points not towards the recorded past of representation but to the materiality of the present as a concrete node of a networked society”.

1982) que se asemeja ya más al último estadio de la máquina influyente de Tausk: a un campo magnético, un espacio saturado de conexiones invisibles. Con más determinación aún que la forma del “cine como *dispositivo*”, esta forma relacional cristaliza, y fundamentalmente a partir de la web 2.0, en un conjunto “multilineal” que establece esta correspondencia analógica, esto es, icónica (*calcomaniaca*, si se permite esta expresión) entre la descripción foucaultiana-deleuziana y la red. En otras palabras, el dispositivo-red ofrece la imagen perfecta del dispositivo, su ilustración más detallada, un verdadero “delirio de perfección clínica” de los sistemas abiertos.

5. Indexicalidad digital

1. PANÓPTICO, O EL DETALLE MÁS PEQUEÑO

Si se hallara un medio de hacerse dueño de todo lo que puede suceder a un cierto número de hombres, de disponer todo lo que los rodea, de modo que hiciese en ellos la impresión que se quiere producir, de asegurarse de sus acciones, de sus conexiones, y de todas las circunstancias de su vida, de manera que nada pudiera ignorarse, ni contrariar el efecto deseado, no se puede dudar que un instrumento de esta especie, sería un instrumento muy enérgico y muy útil que los gobiernos podrían aplicar a diferentes objetos de la mayor importancia. (Introducción al Panóptico, en Bentham, 2005: 423)

Bajo la influencia de Michel Foucault, el panóptico entró en el campo de las ciencias sociales y la cultura visual como un aparato de vigilancia, designando la forma privilegiada de un régimen escópico caracterizado por la relación entre conocimiento, visibilidad y ejercicio del poder. El texto citado no pertenece a Jeremy Bentham, sino a la introducción a la edición española de su texto en 1822, la primera publicación al castellano de los *Tratados de Legislación Civil y Penal* del jurista inglés.¹ Aquí, la visualidad no aparece mencionada, y sí otros conceptos como disposición, impresión, acción y conexión. Ideas que, aún presentes en el análisis de Foucault, toman una posición más central en un corto texto sobre el pa-

¹ Los textos originales de Bentham sobre el panóptico se encuentran dispersos en varias publicaciones y cartas, recogidas en *Panopticon, or, The Inspection House* y *Panopticon: Postscript* (Bentham, 1791a, 1791b).

nóptico de Jacques-Alain Miller, redactado en 1973, dos años antes de la aparición de *Vigilar y castigar*: “Jeremy Bentham’s Panoptic Device” (Miller, 1987). Aquí, Miller destaca la capacidad de Bentham para atender y elaborar hasta el más mínimo detalle de su “casa de inspección” en interminables digresiones: lámparas, campanas, suministros de agua, circulación del aire, características del terreno, calefacción, escaleras, vestuario, hábitos de sueño, higiene o ejercicio en los reclusos, etc. En términos generales, la descripción que Miller hace de la epistemología del panóptico coincide con la caracterización de Joan Copjec sobre el aparato. Sobre todas las cosas, lo importante aquí es la máxima utilitarista que atraviesa el discurso de Bentham: *las circunstancias hacen al hombre*:

Every circumstance acts upon man. For him, nothing its without its effect. Everything, therefore, its cause. Whoever wishes to master causes in order to reign over effects must therefore engage in an in-depth analysis, which is why Bentham never abandoned his work in the Panopticon. Every element, every group of elements, every act, every gesture had to be dealt with expressly, separately. (Miller, 1987: 5)

Las causas preceden a los efectos, y cada efecto tiene su causa. Toda modulación del mundo se establece como un gran artefacto relacional: las cosas sólo existen en relación con otras cosas (“things exist only in relation to other things”) (6). Ningún elemento, por tanto, puede escapar a esta red; todo deviene un complejo sistema de articulaciones, disposiciones, y máquinas. Cada objeto es un nodo, y esto implica que no es nada por sí mismo, sino únicamente un término activo, un término funcional, en el sentido contemporáneo que se le da al concepto de *terminal* en las ciencias computacionales: como una interfaz que realiza una acción a partir de una lógica de *inputs* y *outputs*; una máquina, en suma.² El sujeto, como señala Judith Butler (2001), debe ser subjetivable, sujetable,³ pero también operativo: a un tiempo programado y agente de una programación. Para Miller (1987: 7), el principio lógico de Bentham es una suerte de demencia analítica; la creencia de que todo calcula y puede ser calculado. Una demencia que descansa sobre un postulado paradójico: que una concepción del mundo en el que todo se juega en la relacionali-

² Por ejemplo, la consola de programación y control del sistema operativo Mac Os X lleva por nombre *Terminal*.

³ Butler (2001: 12-41) juega con los términos *sujet*, *assujettissement*, empleados en Foucault y Althusser, y *subject*, *subjection*, entendidos de forma ambivalente como sujeto (ser un sujeto o estar sujetado), y subjetivación, sujeción, o sometimiento.

dad, en la relatividad de unas cosas sobre las otras, acabe por describir un mundo que se postula como absoluto.

Por tanto, el concepto de gasto o exceso no tiene cabida en el panóptico, porque cada pequeño detalle o excrecencia (incluso las propias excrecencias orgánicas) pueden ser reintegrables en la dinámica del sistema. La actividad de cada nodo es entendida en su carácter maquínico: si la actividad es movimiento y el movimiento producción de energía, ésta debe tener siempre algún valor que alimente la circulación del sistema. Una actividad lúdica, por ejemplo, también debe producir algo, alguna suerte de beneficio que la haga adecuada al funcionamiento general del aparato. El trabajo debe compensarse no con ocio, sino con *otro* trabajo, un trabajo liberado o reensamblado en un aparato diferente (“more labor is what Bentham proposes as the purpose of distracting from labor [...] ideal repose is nothing but a change of activity”) (7). Ni siquiera el trabajo de la vigilancia debe escapar a la dinámica de ensamblajes. No es, pues, un ojo único, inmóvil y central el que articula la mirada del panóptico, porque éste está supeditado a otros ojos, públicos, móviles y variables. El panóptico es cuidadoso con la publicidad, y el edificio debe estar abierto a la ciudadanía, de tal modo que ésta no sólo aprenda de su funcionamiento, sino que actúe como un segundo ojo que vigila la vigilancia de los guardas. Como señala Bentham, “here, to *one* room, you have inspectors by *thousands*” (Bentham, cit. en Miller, 1987: 9). Bentham es muy cuidadoso a la hora de plegar a los vigilantes sobre el mismo tipo de control y transparencia que reclama para los reclusos.⁴

En definitiva, el aparato panóptico descansa en la idea de la homogeneización de todos sus términos y nodos. Pero el corolario de esta extrema digitalización no es, como podría parecer, el de la ruptura con las relaciones analógicas, sino justo lo contrario: el de la extrema indexicalidad de la red. Y esto, no sólo como la automatización de las relaciones entre las causas y los efectos, sino también en el sentido más primitivo que señalé ya en referencia al fetichismo y los procesos de inscripción y proyección en Marx;⁵ como una suerte de transmisión perfecta de los

⁴ Bentham enumera cinco “Restricciones contra el interés personal del gobernador”. La primera de ellas, la “Obligación del gobernador de publicar todo pormenor de su administración”. También obliga al gobernador a “recibir a todos los visitantes hasta un cierto número a un mismo tiempo” (Bentham, 2005: 447) a sus instalaciones. Un verdadero elogio a la transparencia de la gestión.

⁵ Ver capítulo 4. Para un desarrollo más elaborado de las relaciones entre el pensamiento analógico y el estudio de la “mente primitiva” en el siglo XIX, ver el

afectos que modulan la experiencia del sujeto. Bentham defiende la analogía según este mismo principio propio de lo que, un siglo más tarde, sería ya propiedad de las “mentes primitivas” (Tylor, 1903): “Analogy is that relation, connection, or tie, between two objects, whereby the one being present to the mind, the idea of the other is naturally excited” (Bentham, cit. en Miller, 1987: 13). Las relaciones en el seno del panóptico responden por tanto a esta idea de *semejanza*: lo que es producido aquí debe corresponder con lo que es actuado allá.

En 1966, años antes de *Vigilar y castigar*, Foucault (1982) estudió la institución del hombre como sujeto del lenguaje en *Las palabras y las cosas*. El capítulo segundo, “La prosa del mundo”, está dedicado al estudio de la semejanza en la epistemología de los siglos XVI y XVII, que entiende como un principio regulador del mundo. Foucault divide la semejanza en cuatro figuras, *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* y *sympathia*, como diferentes modulaciones de un saber que describe “cómo ha de replegarse el mundo sobre sí mismo, duplicarse, reflejarse o encadenarse” (Michel Foucault, 1982: 34). Y si el mundo es una gran cosmología relacional, ésta sólo puede ser reconocida a partir de las firmas, los sellos que se imprimen en cada término o nodo y que ofrecen la clave para su comprensión. “[E]s necesaria una marca visible de las analogías invisibles”, que transforme el espacio de las semejanzas “en un gran libro abierto” (35); hacer hablar al mundo, o plegarlo enteramente al lenguaje: “la naturaleza es un discurso ininterrumpido de palabras y de marcas, de discursos y de formas” (47). Desde luego, se trata de un saber que, como para Bentham, constituye una tarea infinita, un saber “pletórico que ya es ilimitado” (38). Aunque el lenguaje de los hombres aparecía ya como “segundo” respecto a un lenguaje originario anterior a Babel, se sospecha que aquella escritura entrañaba una eficacia performativa, “el poder de actuar directamente sobre las cosas, de atraerlas o rechazarlas, de figurar sus propiedades, sus virtudes y sus secretos” (46). En el arte de la adivinación fisiognómica de Giovanni della Porta (1586), uno de los autores más citados por Foucault, esta tarea performativa se pliega a la elección de la amistad, a la posibilidad de construir subredes o microensamblajes guiados por la conveniencia:

es, en realidad, la benignidad de Dios clementísimo la que hace que las cualidades recónditas y arcanas de los hombres se muestren por afinidad en signos externos y se pongan a la vista de todos, para que así cada uno, velando por su propia salvación, sepa juntarse con quienes ostentan seña-

ladamente fieles y probas cualidades y evitar al tiempo a malvados y criminales. (Della Porta, 2007: 23)

Para della Porta, la *convenientia* no sólo es semejanza, sino producción: producción de colectivos guiados por la afinidad que puede leerse en su *fisiognomia*. Pero para esto, hay que saber qué es legible y cómo leer. El problema de la relacionalidad panóptica, como el problema de la *semejanza*, es su propia disposición hacia los objetos y los sujetos del mundo. La tarea de comprensión del mundo está dedicada a lo exhaustivo, y nada puede o debe quedar fuera de su análisis. Por supuesto, esto define su trabajo como infinito, pues siempre puede explicitarse algo más; siempre puede mejorarse o ajustarse alguna parte del aparato, siempre puede descubrirse un rasgo no leído anteriormente. En una carta fechada ya en 1831, Bentham define su tarea como “la más ambiciosa entre las ambiciosas. [...] Comprender la totalidad de la raza humana”.⁶ La actividad del fisiognomista es principalmente la adivinación, y el sistema de Bentham descansa igualmente sobre una suerte de límite inabordable, un término final o significativo maestro: la propia humanidad entendida como una suerte de completud, que Miller denomina: “the *maximum*, per se” (1987: 21). Como en el discurso de la universidad descrito por Lacan,⁷ la verdad de Bentham, como la del principio de semejanza, descansa en un límite no reintegrable en la cadena de relaciones: “Its empire has no exteriority” (22). Una lógica que postula toda tarea como un cálculo infinitesimal que, al contrario que para Leibniz, no cierra lo posible a lo necesario. En este sentido, Miller destaca que, para Bentham, “anything is possible” (22), como cualquier augurio podría ser legible en el texto del mundo. Un elogio que no lo es tanto a la potencia sino a la posibilidad de que lo infinito sea actualizado.

Miller analiza esta última dimensión del discurso de Bentham a partir de un análisis formal de sus propios textos. En ellos, señala Miller (28), el discurso se ha vuelto un “plano”, pura superficie homogénea, una suerte de *hipertexto* donde cada término conecta y es conectado en todas y cada una de las instancias en las que acontece. Sus sentencias clasifican y distribuyen, abren digresiones aclaratorias interminables, rellenan cada elipsis y persiguen cada elemento gramatical; casi cada palabra, dice, es

⁶ “the most ambitious of the ambitious. His empire—the empire he aspires to—extending to, and comprehending, the whole human race, in all places,—in all habitable places of the earth, at all future time” (Bentham, cit. en Miller, 1987: 20).

⁷ Ver capítulo 1. Marco teórico.

continuada por un paréntesis que la explicita, y cada nueva expresión se abre así a un proceso que prolifera como una metástasis por la superficie del texto. Parece, pues, que esta tarea exhaustiva, guiada por el principio del detalle más pequeño, sólo podría conducir al abandono: “try as he may, he cannot kee his word, the matter escapes him, his subject reforms behind him even as he pursues it, and he must add a note, the note becomes a chapter, the chapter [...] turns to book, but another unfinished one” (1987: 29). Pero el fracaso y el desfallecimiento no desembocan en parálisis, sino en la mejor excusa para recomenzar la tarea: “... better to start over...” (29). Fracasas es tomar impulso para comenzar de nuevo. El principio motor de Bentham se resume en una pequeña nota dejada al término de un manuscrito abandonado, un canto a la resistencia contra el desaliento: *continúa*, “Go on” (Bentham cit. en Miller, 1987: 29). Una frase que, sintomáticamente, resuena en el famoso *motto* con que el Marqués de Sade (1997: 41), fiel a su ironía, describió la tarea revolucionaria: “¡Franceses, un esfuerzo más, si queréis ser republicanos!”.

Pero para Michael Hardt y Antonio Negri, la frase de Sade encapsula también la inercia delirante del capitalismo imperial estadounidense.⁸ Describe, por tanto, la lógica misma del escenario globalizado contemporáneo, a la forma del dispositivo-red. Y sin embargo, entendida en su dimensión productiva y performativa, esta misma red se abre a un espacio de descubrimientos fisiognómicos, de correspondencias inadvertidas, de ensamblajes locales y precarios guiados por un principio de afinidad que no es ya entendida como identidad sino, con della Porta, como conveniencia, eficacia, y amistad. La relacionalidad del espacio red de della Porta y Bentham, como la actual red, el dispositivo clásico o el “cine como dispositivo” estudiados en el capítulo anterior, parecen sostenerse sobre una misma estructura en lo que toca a la oportunidad emancipatoria del sujeto en ella: la misma máquina, pero vista desde diferentes regímenes. La diferencia, sin embargo, es evidente, en el sentido de que se hace visible en su puesta en escena. El estudio del dispositivo clásico como aparato, en manos de Copjec, criticó la positividad extenuante de su concepto de sujeto en el marco de la sala de cine, en la que las relaciones especulares, bidireccionales y figurativas aún servían para describir la coagulación formal del dispositivo, su escenario o *estadio*, en su dimen-

⁸ “One might thus respond to the U.S. unilateralist global projects with the ironic injunction adapted from the Marquis de Sade: “Américains, encore un effort si vous voulez être imperials!” (“Americans, you need to try harder if you want to be imperial!”)” (Hardt & Negri, 2004: xiii).

sión material. Por el contrario, el modelo relacional de la sociedad red aparece como la ilustración más perfecta de la productividad deseante de los dispositivos, tal y como fueron descritos por Deleuze y Guattari. Y precisamente porque la diferencia es evidente, siguiendo a Copjec, debería ser una diferencia despreciable.

En resumen, lo que, hasta la emergencia de la cultura digital, había sido descrito metafóricamente como una red compuesta de determinaciones y líneas de fractura, aparece en el sistema-red como su cumplimiento escénico, es decir, como una forma que da cuenta exacta de la metáfora y parece poner a disposición de los sujetos las herramientas y modelos necesarios para la producción de unas formas de subjetivación liberadas por fin de anclajes normativos y rígidos. Pero a un mismo tiempo, este sistema red aparece desde el principio asociado a una nueva lógica del capital, como el espacio que corresponde puntualmente a las transformaciones de las relaciones económicas de producción, consumo y subjetivación propias de las sociedades desarrolladas y el capitalismo postindustrial. Esta tensión, que describe el espacio de la red como a un tiempo la efectuarización de la promesa moderna de un espacio no jerarquizado, multilíneal, y extremadamente móvil y mutable—el lugar insistente del encuentro con lo real, diría Copjec—, mientras que perteneciente o congruente con las nuevas formas del *Imperio* (Hardt & Negri, 2002) y su exhortación al goce enmascarado en relaciones deseantes, en términos idénticos a cómo Bentham persigue su fantasma de exhaustividad en cada libro imposible, es la que atraviesa la estética, teoría y prácticas culturales digitales comprometidas con un proyecto emancipatorio, crítico y libertario.

A lo largo de las siguientes páginas desarrollo el mapa crítico de estas tensiones, y la profunda ambivalencia que recorren la teoría y las prácticas contemporáneas entregadas a la forma del dispositivo red. Como vengo indicando, también en el terreno de la cultura digital, la indexicalidad aparece como una anudación sintomática y hegemónica, esto es, fundante y a la vez imposible de disolver, y esto tanto en las prácticas como en las construcciones teóricas que las articulan. Este capítulo, además, me servirá para mostrar de un modo quizá más explícito que en capítulos precedentes, que la ambivalencia de la indexicalidad entre su función como huella y como proceso deíctico no debe entenderse exclusivamente como lo que opone la intromisión del tiempo a la sincronidad absoluta de las relaciones indexicales. Como explico con Agamben y Gidal⁹ (cuya consideración de la escena performativa de las relaciones entre objeto y

⁹ Ver capítulo 3.

sujeto anticipa en gran medida los debates en torno a la cultura digital), la huella no apunta a un tiempo cronológico, sino a una temporalidad separada de la historia lineal. Es esa *otra* temporalidad anacrónica, como ese *otro* espacio sintomático, el tiempo y el espacio del sujeto del inconsciente, la que está en juego en la ambivalencia entre huella y deixis. En el contexto de la cultura digital, esta tensión es la que hace bascular al índice entre una proliferación infinita de relaciones cuya potencia no permite la estabilización (simbólica o imaginaria), y la positividad extenuante de una red de determinaciones que, aunque que parezca literalmente inabarcable, sueña sin embargo con la posibilidad de una inscripción total de la realidad, y de este modo con el anudamiento y desvelamiento final de todas las relaciones en un mapa rizomático que no deja de producirse a sí mismo.

2. UTOPIÁS DEL DISPOSITIVO RED

Durante la década de los noventa del siglo xx, el espacio emergente de la World Wide Web y la proliferación de nuevos medios y tecnologías de representación digitales abrió un campo *postmediático* (Brea, 2002; R. Krauss, 2000) cuyas líneas de interés estético no se definían ya en torno a conceptos asociados a los proyectos artísticos más prevalentes del siglo xx (proyectos de corte formalista o asociados a la crítica de la representación) sino más bien a las potencialidades de estos nuevos medios de expresión y comunicación para, en palabras de Brea (2002: 22), “experimentar con las posibilidades de reconfigurar la esfera pública que ellas ofrecen” y “transformar sobre todo los dispositivos de distribución social”. Una serie de prácticas, por tanto, comprometidas con el modo en el que cuestiones relacionadas con la representación, la subjetividad y la experiencia colectiva podrían ser pensadas y rearticuladas para lo social y lo político en el paradigma relacional de la red. Para Brea, en efecto, el inicio de la red se colocaba no en sus determinaciones históricas, sino como un espacio considerado como “zona temporalmente autónoma”, una suspensión de las relaciones de poder dominantes que podría definirse como un “archipiélago diseminado de iniciativas independientes y celulares, conectadas entre sí únicamente a través de una estructura rizomática sin centros definidos ni jerarquías estables” (31); esto es, como un escenario acorde con el paradigma rizomático sugerido por Deleuze y Guattari desde las páginas de *Mil mesetas*.

Aunque ya en 2002 Brea (31) avisaba sobre la “brutal reconversión” de ese archipiélago rizomático en un espacio “absorbido” por el mercado y las “inversiones millonarias de las grandes corporaciones multinacionales de telecomunicación e información”, la red no era teorizada como un espacio desdoblado en una relación binaria, con un lado apuntando hacia el poder normalizador de las grandes empresas (que asegurarían el mantenimiento estable y normativo de la información y los procesos comunicativos), y otro lado descrito como una suerte de “antired” (157) rizomática, transversal, diseminante y cuestionadora de toda pretensión de transparencia comunicativa. Al contrario, la red podía considerarse, en palabras de Brea (158), como siendo ya siempre una antired (“La red es, entonces y siempre, antired”), un dispositivo mortificante y “nocturno”, esto es, siempre intempestivo y desestabilizador:

Insensato quien busque «información» o saber en la red. La propia naturaleza del medio sabotea cualquier pretensión diurna de relación con él. Todo conocimiento puesto en la red hace rizoma, se despliega y disemina imparablemente, se desborda en su conexión incontrolada con otros lugares, con otros saberes. Imposible ignorar que cualquier información, que cualquier contenido de significancia, ha de ser leído a través de otro. (Brea, 2002: 157)

En palabras de Brea, la red proporcionaba justamente el lugar para el encuentro fallido, para el desencuentro estructurante y estructural con lo real. Un encuentro pospuesto indefinidamente, cuyos placeres no podían estar relacionados con otra cosa que el goce de la compulsión de repetición, “el aplazamiento infinito del encuentro”:

El circular en la red no tiene que ver con el hallazgo, con el descubrimiento de la verdad. Sino, justamente al contrario, con la experiencia de la pura búsqueda, del desencuentro. (Brea, 2002: 157)

La red correspondía tan cabalmente al modelo de agenciamiento rizomático y diseminado que “cualquier pretensión de abarcamiento, de centralización”, resultaría sencillamente “inverosímil” (58). Su propia dinámica, entendida como su “potencial político”, señalaría sin la menor ambigüedad que “cualesquiera pretensiones de veracidad” estarían destinadas al fracaso; que, en efecto, la red mostraba sin ambages “que la condición misma de todo efecto de significancia es la de meramente entregarse—inacabado—al infinito juego de todas las lecturas posibles” (158). Y así, en este sentido, que todo intento de instrumentalización o mercantilización de la red estaría destinado al fracaso y tendría “sus días contados” (159).

La red, entendida como red de redes y no como una única y unívoca gran red, estaría constituida por una “comunidad de microcomunidades, una red de intraredes”, y realizaría una utopía de *micro* nodos descentrados, constructores de identidades precarias, tan insubstanciales que no serían ya identidades sino, en palabras de Agamben (2006a), y siguiendo a Deleuze, “singularidad[es] sin identidad”, seres “impropios”, no-identitarios, ‘dividuales’.¹⁰ En suma, la multiplicidad de singularidades activas cuya potencia emancipatoria fue designada, por Michael Hardt, Antonio Negri (2004) y Paolo Virno (2003), alrededor del concepto de *multitud*. La red, en definitiva, sería el lugar privilegiado para el advenimiento soñado de *La comunidad que viene* (Agamben, 2006a):

Se trata entonces de explotar las posibilidades que la red ofrece de establecer formas flotantes de comunidad—que vendrían a expresar únicamente «momentos de comunidad», vectores específicos de una comunidad de intereses, de preocupaciones o de deseos, momentáneas e inestables líneas de código establecidas en los flujos libres de la diferencia. No alguna comunidad regulada por efectos de identidad—étnica, cultural, política: nada de estado o aún de individuo—sino meras comunidades fluctuantes reguladas tan sólo por la instantánea y efímera expresión de efectos de diferencia—comunidades trans-identicas, mestizas, multiformes y pluriculturales desde su misma base. En ellas, no habría más «sujetos» o individuos—sino el circular de puros efectos de identidad, dispositivos y máquinas de producción de la subjetividad—: meras expresiones de la diferencia libre. (Brea, 2002: 160)

¹⁰ Aunque el término ‘dividual’ aparece por conceptualizado por Deleuze (1990a), en su “Post-scriptum sobre las sociedades de control”, como una cifra esencialmente negativa de la reciente transformación capitalista de los procesos de subjetivación (“El lenguaje numérico de control se compone de cifras que marcan o prohíben el acceso a la información. Ya no estamos ante el par “individuo–masa”. Los individuos han devenido “dividuales” y las masas se han convertido en indicadores, datos, mercados o “bancos”” (251); también se “sustituye el cuerpo individual o numérico por una materia “dividual” cifrada que es preciso controlar” (255)), para José Luis Brea y otros teóricos de la cultura digital, el concepto se abre a una dimensión positiva y emancipadora, marca de un sujeto descentrado y conectivo, y cifra de una nueva manera de encarar lo múltiple que (nos) habita: “Todo conocer es dividual, el actuar mediante el que una conciencia —un operador de trabajo abstracto, lógico— se abre y construye únicamente en el eco de otro que ella. Nunca habría pensamiento alguno de un *único*: no existiría jamás un pensar solipsista” (Brea, 2010: 97). Esta dialéctica entre los efectos negativos del capitalismo postindustrial y su inesperada dimensión utópica encierra el núcleo de los problemas que se encaran en este capítulo.

Tan sólo una década después de este texto, y como señala Juan Martín Prada (2012: 25), “cabe preguntarse qué queda hoy de aquella idea de Internet como un territorio independiente, libre y autónomo [...] cuando cada vez más los usos mayoritarios de la web están en manos de unas pocas empresas”. Efectivamente, y obviando el eufórico y descentrado tono de manifiesto (del que Brea ya avisa desde el título de este pequeño epílogo que he venido citando, “*Sobre la red*. (Algunos pensamientos sueltos)”), muchas de sus previsiones de futuro podrían parecer tan desafortunadas como las de aquellos gurús del primer Internet que, como John Perry Barlow (1996), proponían una “Declaration of Independence of Cyberspace” como el advenimiento de un nuevo orden mundial liberado. Y sin embargo, lo que resulta más interesante del texto de Brea es que, pese a la transformación de Internet en un eje nuclear de las relaciones de poder y saber contemporáneas, sus enunciados y teorizaciones acerca de su potencial utópico, como un espacio diferencial y no suturado, siguen aún vigentes en los discursos sociales, políticos y estéticos asociados a un proyecto de emancipación.

Estas cuestiones no deben abordarse únicamente como un cuestionamiento crítico del modo en el que “las grandes corporaciones de Internet y de las comunicaciones” habrían colonizado ese espacio utópico, sino especialmente como una pregunta acerca de cómo habría sido posible que los paradigmas “abiertos” de relacionalidad multidimensional que caracterizan la estructura de la red son, o han sido, coagulados en torno a paradigmas clausurados, por los que la red y la totalidad del mundo físico se quieren interconectar más allá de las restricciones y límites del sentido impuestos por todo orden simbólico.¹¹ En las teorizaciones más contemporáneas sobre la cultura digital, y en continuidad con las tesis de Brea, la red preserva su potencial para elaborar lo múltiple frente a los intentos de expropiación de lo común en políticas y poéticas de distribución, gestión y generación de sentido diseñadas por y desde las grandes corporaciones

¹¹ En este sentido, es muy sintomático comparar el modelo postestructuralista con el que Brea define la producción de sentido en la red con los discursos oficiales y publicitarios de grandes corporaciones como Google, cuyo modelo lingüístico asume la forma regresiva de una relación análoga entre significante y significado, entre lenguaje y realidad. Por ejemplo, mientras que para Brea (2002: 153) “El internauta es un navegador de las rutas del significante, que conoce la infranqueable distancia que separa a éstas (todavía) de las del sentido”, para Jack Menzel (2012), Director de Product Management de Google Search, “The words that you use when doing a search [...] are not just words, they refer to real things in the world. A building is a buliding an an animal is an animal. And they’re not just random streams of characters”.

de Internet. El núcleo de los problemas estéticos y políticos derivados de esta tensión estriba, entonces, en el modo en el que se teorizan y diseñan estas mismas tensiones, esto es, en los modelos narrativos y estrategias estéticas que se ponen en marcha a uno y otro lado del cuadro.

3. DEL TRABAJO INMATERIAL A LA PRODUCCIÓN DE LO COMÚN

Para Juan Martín Prada, siguiendo la tendencia apuntada por críticos culturales como Steven Shaviro (2003), el sistema-red se define principalmente por el “primado de la conectividad”, un paradigma hegemónico en los modelos comunicacionales contemporáneos sobre el que se desarrollan y construyen intereses económicos. Si el paradigma relacional, como sostiene Prada (2012: 26), avanza cada vez con más determinación hacia un control “oligopolístico” de las tecnologías y procesos de producción de comunidades conectadas (fundamentalmente monopolizadas por grandes corporaciones como Google, Facebook o Twitter), este mismo movimiento hacia sistemas cada vez más centralizados y controlados por unas pocas empresas potencia a su vez, quizá paradójicamente, la interconexión y capacidad relacional entre instancias múltiples y heterogéneas, y con éstas la producción y expansión de la afectividad. En este sentido, “producción económica y producción de experiencia social y afectiva” (Martín Prada, 2012: 26) coinciden ahora como un mismo modelo de negocio. No sólo se habla, como nuestro a continuación, de un capitalismo fundado en un “trabajo afectivo” (Hardt, 1999)¹², sino también de una *economía de la experiencia* (Pine II & Gilmore, 1998), en la que el producto ya no es una determinada decantación material de las fuerzas del trabajo, sino la escenificación prediseñada de una determinada experiencia “memorable” para el consumidor.¹³

¹² El giro hacia la afectividad (“*affective turn*”) es determinante en las teorizaciones del espacio sociocultural que describe el dispositivo red, hasta el punto de considerarse como una corriente del pensamiento contemporáneo desarrollada en la estética, la filosofía, la sociología y la práctica totalidad de las ciencias humanas. Ver Massumi (2002), Clough & Halley (2007), Manning (2007), Gregg & Seigworth (2010), y una crítica en Leys (2011). Por otro lado, la dimensión psicoanalítica, como destaca Leys, suele estar borrada del discurso de los teóricos del afecto.

¹³ “An experience occurs when a company intentionally uses services as the stage, and goods as props, to engage individual customers in a way that creates a memorable event. Commodities are fungible, goods tangible, services intangible, and experiences *memorable*” (Pine II & Gilmore, 1998: 98). Toda

Para entender estas cuestiones en el marco de un análisis de las transformaciones del capital y de las relaciones de consumo y producción en las sociedades contemporáneas, es útil atender a los conceptos desarrollados por los *autonomistas* italianos, y fundamentalmente a la obra de Antonio Negri, Michael Hardt, Paolo Virno y Maurizio Lazzarato. En “Immaterial Labor”, uno de los artículos más influyentes de los últimos años acerca de las transformaciones del trabajo bajo el capitalismo postindustrial, Lazzarato (1996) se propone señalar las características que, cada vez con mayor pujanza, definen la forma de la actividad de los sujetos productores en la actualidad. Para Lazzarato, el modelo de una actividad productiva inmaterial, cuyo paradigma se encuentra precisamente en los sectores asociados a las tecnologías de la comunicación y del audiovisual (producción audiovisual, publicidad, moda, diseño, etc.) define la tendencia hacia la que se dirigen el resto de las formas del trabajo. Este “trabajo inmaterial”,¹⁴ que entiende como “the labor that produces the informational and cultural content of the commodity” (Lazzarato, 1996: 132), se refiere específicamente a dos transformaciones. Por un lado, a la progresiva utilización, en todas las esferas productivas, de tecnologías digitales de

la estrategia económica de la experiencia se basa, sostienen Pine II y Gilmore, en el diseño de su estrategia performativa. Distinguen cuatro ámbitos de “experiencias”, la *participación activa*, la *participación pasiva*, la *inmersión* y la *absorción*. Un vocabulario más propio de un manual de *performance* que de un texto de economía.

¹⁴ Es importante señalar, como sostienen Hardt y Negri (2004: 109), que la declarada inmaterialidad del trabajo se refiere exclusivamente a la dimensión fenoménica de su producto: “The labor involved in all immaterial production, we should emphasize, remains material—it involves our bodies and brains as all labor does. What is immaterial is its *product*”. Esta ambigüedad es la que lleva a Hardt y Negri a sustituir este concepto por un mucho más acorde a sus reivindicaciones políticas: la del “trabajo *biopolítico*” (109). Por supuesto, el concepto de inmaterialidad no sólo ha sido utilizado como arma arrojada contra las lógicas culturales del capitalismo postindustrial (ver *October* vol. 77, en VVAA, 1996), sino que devuelve a una posición superada por los estudios materialistas de la cultura digital (Boomen et al., 2009; Munster, 2006). Aunque el concepto de trabajo inmaterial fluctúa de unos autores a otros, y se encuentra en Lazzarato su articulación socioeconómica más desarrollada, Hardt y Negri lo definen con más claridad como “labor that produces immaterial products, such as information, knowledges, ideas, images, relationships, and affects” (Hardt & Negri, 2004: 65). El concepto de trabajo inmaterial surge alrededor de la revista de corte “postoperaísta” (o autonomista) *Futur Antérieur* (1990-1998), que puede consultarse en <http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php3?id_rubrique=117>, consultada el 24/07/2012. Para una crítica del concepto de trabajo inmaterial como determinante de las nuevas relaciones del capital, ver Camfield (2007).

información, que imponen lógicas cooperativas, establecimiento de redes de trabajo, y competencias técnicas específicas incluso en trabajos que tradicionalmente no las habían necesitado. Por otro lado, se refiere a la prevalencia del trabajo específicamente cultural o “simbólico”, en tanto actividad productiva y cooperativa de normalización del gusto, la moda y la opinión pública en general. Así, la situación que se dibuja elimina las viejas dicotomías entre trabajo manual y trabajo mental, producción material y producción simbólica o, como explico a continuación, entre trabajo y creación, o autor y audiencia. Esta doble dimensión del trabajo inmaterial constituiría un nuevo “political command within the ‘process of valorization’” (133) por el que, años antes de la emergencia de las Web 2.0 y de la definitiva implantación del paradigma relacional y participativo, se podría ya dibujar el modo en que operaría una transformación radical de los procesos de subjetivación:

Work can thus be defined as the capacity to activate and manage productive cooperation. In this phase, workers are expected to become “active subjects” in the coordination of the various functions of production, instead of being subjected to it as simple command. We arrive at a point where a collective learning process becomes the heart of productivity [...]. The capitalist needs to find an unmediated way of establishing command over subjectivity itself; the prescription and definition of tasks transforms into a prescription of subjectivities. The new slogan of Western societies is that we should all “become subjects”. Participative management is a technology of power, a technology for creating and controlling the “subjective processes”. (134)

La comunicación, cooperación, y relación entre los individuos productores no aparece pues como un espacio ideal de comunicación intersubjetiva de corte habermasiano, sino más bien como un imperativo derivado directamente de la distribución de las fuerzas del trabajo: “one *has* to express oneself, one *has* to speak, communicate, cooperate, and so forth” (134). Para Lazzarato, este mandato de gestión empresarial, convertirse en sujetos de comunicación, amenazaría con ser aún más totalitario que las antiguas divisiones rígidas entre trabajo y vida, precisamente en la medida en que “capitalism seeks to involve even the worker’s personality and subjectivity within the production of value” (135).¹⁵ Estas conside-

¹⁵ Esta crítica al mandato del Otro (en este caso, el imperativo de gestión empresarial) a interiorizar e implicar la propia subjetividad en las relaciones productivas del trabajo, esto es, incorporar el placer del sujeto a las relaciones laborales, puede leerse en consonancia con la noción de gasto en los textos de

raciones son las que sientan las condiciones para el giro conceptual más interesante del artículo de Lazzarato, a saber, que el producto mismo del trabajo inmaterial, lo que es producido y ha tomado ya el lugar de la antigua mercancía manufacturada y de la oferta de servicios, es precisamente esta *relación social*, esto es, la propia red cooperativa y participativa en la que el sujeto no puede incluirse sino modificando por completo su relación consigo mismo. El trabajo inmaterial produce una relación social y, por tanto, como en la escena cinematográfica del cine estructural/materialista, designa un nuevo escenario para la producción de subjetividad:

If production today is directly the production of a social relation, then the “raw material” of immaterial labor is subjectivity and the “ideological” environment in which this subjectivity lives and reproduces. The production of subjectivity ceases to be only an instrument of social control (for the reproduction of mercantile relationships) and becomes directly productive, because the goal of our postindustrial society is to construct the consumer/communicator — and to construct it as “active.” [...] Now, the post-Taylorist mode of production is defined precisely by putting subjectivity to work both in the activation of productive cooperation and in the production of the “cultural” contents of commodities. (Lazzarato, 1996: 142)

En este punto, el primado de las relaciones de producción propias de los ámbitos tradicionalmente asociados a la cultura y las tecnologías de representación sirve a Lazzarato para reformular el ciclo de producción capitalista bajo los términos de lo que denomina un “modelo estético”. En otras palabras, la estetización del ciclo de producción obligaría a abandonar el modelo clásico marxista de producción, distribución y consumo por el modelo estético de *autoría*, *reproducción* y *recepción*, redefiniendo sus características o “forma social” (143) en este nuevo ámbito de producción inmaterial. Así, el concepto de *autoría* podría definir mejor cómo, en un contexto de creación cooperativa, la producción aparece como una actividad que desdiferencia habilidades técnicas y manuales y habilidades intelectuales y creativas y, más importante aún, éstas con las

Bentham. También encuentra un eco burlesco en la crítica que Slavoj Žižek (2006a) hiciera de la subjetividad postmoderna: cuando el padre edípico clásico obliga al hijo a ir de visita a casa de sus abuelos, sin importarle que quiera o no, el rechazo contestatario del hijo podía preservarse, pues la exterioridad de las relaciones de poder dejaba intacto el deseo del hijo. Sin embargo, cuando el padre postmoderno deja al hijo decidir, pero le advierte que si lo hace debe hacerlo “porque así lo desea”, traslada a éste último todo el imperativo sádico del superego que obliga a gozar.

habilidades relacionadas con el diseño de los entornos de trabajo: el diseño de las redes y dinámicas colectivas en las que se efectúa el trabajo y que son ya, ellas mismas, el propio producto del trabajo.¹⁶

En segundo lugar, la *reproducción* alude para Lazzarato a la forma misma del trabajo y a su inscripción, en tanto actividad, en el espacio social. Su carácter inmaterial como producción de relaciones sociales y subjetividades, parece apuntar a una determinación formal no especular o reflexiva. Su inmaterialidad excluiría, por tanto, la posibilidad de definir estas nuevas relaciones desde el concepto de representación, y esto tanto en un sentido estético como político.¹⁷ En otras palabras, el producto no podría definirse ya en términos marxista-althusserianos, como una dinámica de inscripción y proyección de la ideología que toma la forma de una relación fantasmagórica entre cosas (cfr. Marx, 2008) y representa imaginariamente la relación de los individuos con sus condiciones reales de existencia (cfr. Althusser, 1971). Y esto porque su dimensión objetual y figurativa (su representabilidad) desaparece, desplazada hacia la propia dinámica relacional que instituye. Por esta razón, la inmanencia del producto respecto a sus formas de producción, la desdiferenciación entre la forma del producto y los procesos que lo instituyen, implica que “ideological products are completely internal to the processes of the formation of social communication; that is, they are at once the results and the prerequisites of these processes” (Lazzarato, 1996: 144). El trabajo inmaterial es, a un tiempo, tanto un producto ideológico como la forma misma de la relación ideológica. En definitiva, la clase de objeto que, como hubiera querido Gérard Leblanc para el cine revolucionario

¹⁶ Esta situación, que iguala el trabajo productivo con el trabajo creativo y colaborativo y con el propio diseño y gestión de los “networks and flows” (Lazzarato, 1996: 144) tiene una correspondencia exacta y sintomática en el auge del comisariado artístico como nueva figura de “autor”. El sentido, y por tanto el acto creativo mismo, no surge tanto de la labor individual como de la disposición relacional de diferentes elementos, la planificación de sus flujos e inserciones en órdenes significantes. A este respecto, es crucial, como nuestro más adelante, el trabajo teórico y de comisariado de Nicholas Bourriaud (2006, 2009; Bourriaud et al., 2005) o Hans-Ulrich Obrist. Una figura laboral que ejemplifica esta situación de forma emblemática en el campo empresarial es, desde luego, la del *community manager* (<http://conniebensen.com/2008/07/17/community-manager-job-description/>), consultada el 11/09/2012).

¹⁷ Sobre esta crisis de las estructuras modernas de representación, ver Hardt y Negri (1996) y Nigel Thrift (2008).

ya en 1969, dice ya “todo sobre sí mismo, su economía y sus modos de producción”.¹⁸

En tercer y último lugar, la *recepción* del trabajo inmaterial participa activamente del entramado relacional en el que el producto participa y que el producto *es*, de tal modo que el público, cliente, o consumidor se convierte en un elemento constitutivo del proceso de producción. En resumen, autoría, producto y recepción se redibujan en un marco análogo al proyecto crítico de la teoría del cine de los años sesenta y setenta. Un proyecto cuyo cumplimiento no habría sobrevenido mediante estrategias de ruptura, sino como la evolución de la forma misma del trabajo en el seno del capitalismo.

A partir de este esquema del ciclo de producción inmaterial, queda claro que, para Lazzarato, la creación y atribución del sentido que se produce en este entramado relacional no es más que una determinada estratificación o coagulación de estas relaciones; un diseño preestablecido de la relación social que define una determinada composición de la realidad, entendida como una “intersection where power, knowledge and action meet” (144). Pero esto también implica que, entendido a partir de un “modelo estético”, como un proceso abierto e inmanente de relaciones sociales, la producción siempre sucede como *acontecimiento*,¹⁹ esto es, siempre queda abierto, potencialmente, a una nueva redistribución de fuerzas y coagulaciones en la red. Dicho con la terminología deleuziana que atraviesa todo el artículo, esto significa que el carácter productivo del agenciamiento produce líneas de sedimentación y estratificación, pero también permanece abierto a líneas de fractura y de fuga. Así, la determinación ideológica, “estratificada”, de la producción inmaterial de acuerdo a intereses económicos es conceptualizada por Lazzarato en términos de una “apropiación” de este proceso productivo de relaciones sociales: “‘Economics’ can only *appropriate* the forms and products of this cooperation, normalizing and standardizing them” (145, cursivas propias). En un movimiento teórico recursivo, la caracterización de las relaciones de poder y producción de subjetividad deslegitima finalmente cualquier intento por parte de las estructuras del capital de hacerse con el control de esta producción, puesto que “This cooperation can in no case be pre-

¹⁸ Como se recordará, Leblanc era el editor jefe de la revista *Cinématique* en 1969. La cita al completo en el capítulo 1, *Una estética relacional*.

¹⁹ “What the transformation of the product into a commodity cannot remove, then, is the *character of event*, the open process of creation that is established between immaterial labor and the public and organized by communication” (Lazzarato, 1996: 144).

determined by economics, because it deals with the very life of society” (145). En suma, el “emprendedor” capitalista habría perdido la capacidad de producir tanto la forma como los contenidos en el trabajo inmaterial, y así, su acción impositiva en el dominio de la producción de sentido y subjetividad quedaría relegada a una tarea de control y gestión de los procesos. Una tarea que, en otras palabras, *tan sólo* trataría de contener y normalizar el impulso disfusivo y multiplicador de la propia vida:

the capitalist entrepreneur does not produce the forms and contents of immaterial labor, he or she does not even produce innovation. For economics there remains only the possibility of managing and regulating the activity of immaterial labor and creating some devices for the control and creation of the public/consumer by means of the control of communication and information technologies and their organizational processes. (145)²⁰

En la filosofía política contemporánea, el agente social de esta producción biopolítica ha sido formulado alrededor del concepto de *multitud*. Tanto en el texto homónimo de Michael Hardt y Antonio Negri (2004) como en un ensayo anterior sobre la *Gramática de la multitud*, de Paolo Virno (2003), *multitud* se postula desde el principio como un concepto “inevitable pero ambivalente” (Virno, 2003: 19). Multitud es, por un lado, la descripción de un estado de cosas: “el modo de ser [sujeto] que corresponde al postfordismo y al «general intellect»” (19); por otro lado, “a form of political organization and a political project” (Hardt & Negri, 2004: 220). Su ambivalencia consistiría, pues, en el modo en el que una categoría nacida en el seno y como producto de la globalización y el capitalismo postindustrial podría, a su vez, dar cuenta de un potencial emancipatorio que acabaría por desarticular el proyecto mismo del capitalismo. Hardt y Negri describen esta situación en los siguientes términos:

You might say, simplifying a great deal, that there are two faces to globalization. On one face, Empire spreads globally its network of hierarchies

²⁰ Se puede apreciar como esta lógica que distribuye el acontecimiento productivo (en la producción aparentemente siempre incuantificable) de relaciones sociales como un principio desintegrador y multiplicador, y una tarea de gestión y control de esos procesos productivos destinados a domar la contingencia de estas relaciones, es exactamente el mismo esquema que define, en los teóricos de cine revisados en el cap. 2, las relaciones entre indexicalidad y narratividad, contingencia y normalización (Doane, 2002; Rosen, 2001). Para ellos, sin embargo, uno y otro proceso aparecen de la mano; son, en definitiva, las dos caras de una misma moneda (la estructura y su reverso). Como muestro a continuación, esta cuestión también se ha planteado en el marco de la cultura digital contemporánea.

and divisions that maintain order through new mechanisms of control and constant conflict. Globalization, however, is also the creation of new circuits of cooperation and collaboration that stretch across nations and continents and allow an unlimited number of encounters. This second face of globalization is not a matter of everyone in the world becoming the same; rather it provides the possibility that, while remaining different, we discover the commonality that enables us to communicate and act together. The multitude too might thus be conceived as a network: an open and expansive network in which all differences can be expressed freely and equally, a network that provides the means of encounter so that we can work and live in common. (Hardt & Negri, 2004: xiii)

De este modo, la categoría de multitud constituiría una articulación teórica del sujeto político y social en oposición a otras conceptualizaciones clásicas herederas del marxismo ortodoxo y la teoría política, como las nociones de pueblo, masa y clases trabajadoras. Como comenta Virno (2003: 21), “el concepto de *multitud* indica una *pluralidad que persiste como tal* en la escena pública, en la acción colectiva, en lo que respecta a los quehaceres comunes—comunitarios—, sin converger en un Uno, sin desvanecerse en un movimiento centrípeto”. Así, y según Hardt y Negri (2004: xiv-xv), la multitud se diferencia del individuo (*people*) y su correlato social como pueblo (*population*), así como de los conceptos de masa, proletario y clase trabajadora precisamente en la medida en que éstos, de diferentes maneras, plegaban las diferencias y multiplicidades inherentes a cada uno de sus componentes en un marco identitario, exclusivo y segregador. Al contrario, para Virno, Hardt y Negri la multitud es un concepto omniabarcante, diferencial, abierto e inclusivo, “composed potentially of all the diverse figures of social production” (xv), la interconexión de la totalidad activa de los trabajadores inmateriales cuyo modelo o “imagen” puede encontrarse en la estructura relacional de Internet:

... a distributed network such as the Internet is a good initial image or model for the multitude because, first, the various nodes remain different but are all connected in the Web, and, second, the external boundaries of the network are open such that new nodes and new relationships can always be added. (xv)²¹

²¹ En *Órganos sin cuerpo*, Žižek (2006b) señala que tanto el concepto de multitud, tomado de Spinoza, como su teoría de los afectos, también conllevan una dimensión salvaje e irracional—la multitud en tanto ‘turba’—que se ausenta en los textos de Virno, Hardt y Negri: “En *Imperio* encontramos una celebración de la multitud como la fuerza de resistencia, mientras que en Espinosa, el concepto de multitud (*multitude*) en tanto que muchedumbre

Hardt y Negri (xv) señalan dos características esenciales en la multitud, su aspecto económico y su aspecto político. Y es, precisamente, el paso de lo uno a lo otro lo que determina su valor potencial en el seno de lo social. El análisis del aspecto económico es heredero directo de la noción de trabajo inmaterial y las formas de producción económica, social y subjetiva que Lazzarato enuncia en su artículo “Immaterial Labor”. Si lo productivo es “the whole of the social relation (here represented by the author-work-audience relationship)” (Lazzarato, 1996: 145), y ésta el producto mismo, como un entramado conectivo en perpetua situación de (auto)producirse, el trabajo inmaterial presentaría también su propio potencial político, puesto que el dominio económico y empresarial de esta clase de producción sólo podría pasar, como he comentado, por un intento de gestión y regulación de la producción de este excedente de vida; un intento vano en la medida en que habría perdido ya la posibilidad de dominar tanto el objeto o mercancía como las formas de su producción.

Tanto la idea de una producción recursiva, esto es, de producción de condiciones de posibilidad de nuevas producciones, producción de relaciones, y producción por el hecho mismo de producir, como la de una producción directamente biopolítica (producción de vida, de vínculos y relaciones entre diferentes actantes) estaría pues caracterizada por la intersección de su dimensión tecnológica, su dimensión afectiva, y su dimensión maquina, en línea con el concepto deleuziano de producción

(*crowd*) es fundamentalmente ambiguo: la multitud es resistencia ante el Uno que impone; pero, al mismo tiempo, designa lo que llamamos “turba” (*mob*), una explosión salvaje e “irracional” de violencia que, a través de la *imitatio affecti*, se alimenta y propulsa a sí misma. Esta profunda visión de Espinosa se pierde en la ideología actual de la multitud. La “indecidibilidad” de la muchedumbre está presente en todo el trayecto: “muchedumbre” designa un cierto mecanismo que genera los vínculos sociales, y en este mismo mecanismo que está en la base, por ejemplo, de la formación entusiasta de la solidaridad social, está también el origen de la explosiva difusión de la violencia racista”. (Žižek, 2006b: 53). Ver en relación con la “inervación colectiva” en el capítulo 6. Sobre la exclusión de esta muchedumbre del discurso acerca de la multitud, ver también Mazzarella (2010), “The Myth of the Multitude, or, Who’s afraid of the Crowd?” Para otras críticas del concepto de multitud, ver James Petras, <http://www.aporrea.org/actualidad/a9622.html>; “La multitud según Hardt y Negri: ¿ilusión o realidad?” (Gelado Marcos, 2009); “Whose Empire? Which Multitude?” (Mühe, 2009); “Hardt & Negri’s ‘Multitude’: the worst of both worlds” (Slaughter & Hale, 2005), en http://www.opendemocracy.net/globalization-vision_reflections/marx_2549.jsp; “Empire, Global Capitalism, and Theory: Reconsidering Hardt and Negri” (Sprague, 2011); “The Multitude and the Kangaroo: A Critique of Hardt and Negri’s Theory of Immaterial Labour” (Camfield, 2007).

deseante comentado en el capítulo anterior. Michael Hardt, en el artículo “Affective Labor” (1999), señalaba esta conexión al afirmar que el concepto de trabajo afectivo, como la parte del trabajo inmaterial que afronta específicamente la interacción y el contacto humano (y también como las “highest value-producing forms of labor from the point of view of capital” (Hardt, 1999: 90)) ya había sido utilizado por la teoría feminista como una herramienta crítica y una orientación para la práctica útil para “proyectos anticapitalistas” (89), en los que la producción deseante de Deleuze jugaba un papel determinante.²² Para Hardt, precisando el artículo de Lazzarato, es esta dimensión afectiva de las modalidades de producción contemporánea del capitalismo la que, lejos de suponer la extenuación de su potencial emancipatorio, irrumpe con una fuerza liberadora aún mayor: “its potential for subversion and autonomous constitution is all the greater” (90). En suma,

This biopolitical context is precisely the ground for an investigation of the productive relationship between affect and value. What we find here is not so much the resistance of what might be called “affectively necessary labor” but rather the potential of necessary affective labor. On one hand, affective labor, the production and reproduction of life, has become firmly embedded as a necessary foundation for capitalist accumulation and patriarchal order. On the other hand, however, the production of affects, subjectivities, and forms of life present an enormous potential for autonomous circuits of valorization, and perhaps for liberation”. (Hardt, 1999: 100)

En *Multitude*, Hardt y Negri (2004) articulan esta idea con mayor precisión. Para los autores, el trabajo inmaterial es hegemónico en un sentido cualitativo, esto es, impone una tendencia reguladora y normativa sobre

²² “Focus on the production of affects in our labor and our social practices has often served as a useful ground for anticapitalist projects, in the context of discourses, for instance, on desire or on use-value. Affective labor is itself and directly the constitution of communities and collective subjectivities. The productive circuit of affect and value has thus seemed in many respects as an autonomous circuit for the constitutions of subjectivity, alternative to the processes of capitalist valorization. Theoretical frameworks that have brought together Marx and Freud have conceived of affective labor using terms such as *desiring production*, and, more significantly, numerous feminist investigations analyzing the potentials within what has been designated traditionally as women’s work have grasped affective labor with terms such as *kin work* and *caring labor*. Each of these analyses reveals the processes whereby our laboring practices produce collective subjectivities, produce sociality, and ultimately produce society itself” (Hardt, 1999: 89).

el resto de las tipologías de trabajo contemporáneas, del mismo modo en que, bajo un modelo fordista del trabajo, las formas de organización industriales constituían una posición hegemónica aunque no fueran mayoritarias en un sentido cuantitativo (Hardt & Negri, 2004: 109). Además, el trabajo afectivo emerge como la característica principal del trabajo inmaterial, puesto que es esta producción de formas vida, afectos y relaciones sociales la que constituye su carácter biopolítico. El producto este carácter biopolítico propio del trabajo afectivo es, para Hardt y Negri, el espacio de lo *común*,²³ un concepto que trata de articular lo que es compartido por la multitud sin plegarse de nuevo a criterios de unificación esencialistas. Lo común sería, entonces, el nombre que designa el producto relacional, esto es, lo que es compartido y producido cooperativamente y en red, el proceso constituyente de una creación colaborativa:

The multitude, designates an active social subject, which acts on the basis of what the singularities share in common. The multitude is an internally different, multiple social subject whose constitution and action is based not on identity or unity (or, much less, indifference) but on what it has in common. (100)

Este trabajo en y hacia lo común es, por tanto, producción biopolítica directa. En el límite, no necesita ningún “emprendedor” (Lazzarato, 1996), “patrón” o junta de accionistas que determinen la orientación de la producción y el producto mismo, puesto que su propio trabajo es esta red cooperativa, esta forma de (auto)gestión que no requiere ya de jerarquías porque lo social se autoproduce en el ensamblaje continuo de la multitud interconectada. De este modo, lo común es justamente aquello que debe ser (aún) apropiado por las estructuras del capital como una suerte de nueva plusvalía; un exceso que, aunque generado por estas mismas condiciones del trabajo bajo las condiciones contemporáneas de producción, indica a su vez la matriz de un marco nuevo de relaciones sociopolíticas y aquello que debe ser expropiado a la multitud:

Just as we must understand the production of value in terms of the common, so too must we try to conceive exploitation as the *expropriation of the common*. The common, in other words, has become the locus of surplus value. Exploitation is the private appropriation of part or all of the

²³ Producción de lo común, procomún, “Tecnologías de lo común” (Zehle & Rossiter, 2009). Este es uno de los conceptos más pregnantes en la teoría y práctica de los medios digitales y sus formas cooperativas y relacionales, tanto en su dimensión inmaterial como en su dimensión tecnológica.

value that has been produced as common. Produced relationships and communication are by their very nature common, and yet capital manages to appropriate privately some of their wealth. (Hardt & Negri, 2004: 150)

Aunque retomaré en breve la relación entre expropiación, común y plusvalía, es necesario apuntar aún que la producción relacional propia de esta multitud interconectada excede con mucho el ámbito estrictamente tecnológico, esto es, el ámbito de la red como dispositivo material. Este trabajo afectivo, que deviene en el espacio de lo común, también ha sido teorizado en otros ámbitos de la experiencia social, y fundamentalmente en el campo del arte.²⁴ Como sostiene Manovich (2001), la cultura material digital y sus protocolos relacionales se abren a una suerte de “transcodificación”, que traslada sus mecanismos de producción a la categoría de forma cultural. A lo largo de los años noventa, Nicholas Bourriaud (2006) propuso la *estética relacional* como el paradigma de trabajo artístico propio de las sociedades capitalistas postindustriales.²⁵ Los problemas que los conceptos de multitud y producción de lo común afrontan pueden empezar a entenderse a partir de una breve digresión sobre la estética relacional y su recepción crítica.

Para Bourriaud (2006: 142), el arte relacional “tomaría como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las interacciones humanas y su contexto social”, que se presenta como “una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado”, un régimen de “encuentro intensivo [...] que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el ‘estar-junto’” (14); en suma, el arte sería “el lugar de producción de una sociabilidad específica” (15), un “estado de encuentro” (17). De este modo, el artista es considerado como un *trazador* de relaciones, un “semionauta” que “inventa trayectorias entre signos” (141), esto es, que anuda y describe una relación fundada en lo que denomina

²⁴ En este sentido, es interesante recordar que la forma social del trabajo inmaterial se explicaba, para Lazzarato, a partir de un “modelo estético”, en el que sus referencias históricas eran precisamente figuras esenciales de la teoría del arte y la cultura del s xx: Benjamin—del que cita *La obra de arte...* y “El autor como productor”, Guy Debord y la Internacional Situacionista, y la heteroglosia carnavalesca de Mijail Bahktin. A este respecto, ver capítulo 6.

²⁵ Junto a esta estética relacional pueden nombrarse muchas otras conceptualizaciones análogas en el arte de los últimos quince o veinte años: el giro social, el giro participativo, la reemergencia de la locatividad, la performatividad y el site-specific, etc. Ver (Bishop, 2006, 2012; Kwon, 1997).

un “criterio de coexistencia” (139): su dimensión para el “diálogo” y su coeficiente de “democraticidad”²⁶ como transposición de “lo real” (139).

El texto de Bourriaud presenta así innumerables coincidencias con el proyecto de una producción de lo común por la multitud, aunque circunscrito a una esfera de relativa autonomía.²⁷ Si acaso, tiene la virtud de explicitar el modo en que lo que es producido, la forma misma del arte relacional en tanto producción de una situación social (y, en este sentido, el debate con el situacionismo de Guy Debord atraviesa todas las páginas de este ensayo) obedece tanto a una lógica indexical como a su articulación lacaniana como lugar que designa la experiencia de lo real. Bourriaud desarrolla el núcleo teórico de su idea de relacionalidad a partir de una lectura de Félix Guattari. Con él, señala que la forma de la obra de arte no es tanto un determinado objeto material sino “una amalgama, un principio aglutinante dinámico. [...] [u]n punto sobre una línea” (21). Por descontado, este punto sobre una línea no quiere aludir a una territorialización de sentido, esto es, a la designación deíctica del punto, del nodo, en un entramado conectivo. Su carácter puntiforme, por el contrario, es definido por su inestabilidad, su capacidad para el movimiento y su potencialidad para reintegrarse en diferentes ensamblajes a cada momento. En otras palabras, es una marca puntiforme, un punto evanescente (Lacan, *SXI*), que define un estado dinámico, constantemente productivo, y precario:

la obra materializa territorios existenciales, en los que la imagen asume el papel de vector de subjetivación, de *shifter* apto para desterritorializar nuestra percepción antes de “conectarla” a otras posibles: el de un “operador de bifurcaciones en la subjetividad”. (Bourriaud, 2006: 124)

La imagen, aquí, no designa una superficie plana de representación, sino una suerte de espacio. De acuerdo a la lógica del trabajo afectivo, el arte

²⁶ “Toda obra de arte produce un modelo de sociedad, que transpone el ámbito de lo real o que podría producirse en él. Entonces, frente a una producción estética, podemos preguntarnos: ¿esta obra me autoriza al diálogo? ¿Podría yo existir, y cómo, en el espacio que esta obra define? Una forma puede ser más o menos democrática: las formas que produce el arte de un régimen totalitario son perentorias y cerradas sobre sí mismas (sobre todo por la insistencia en lo simétrico); no dejan “al que mira” la posibilidad de completarlas” (Bourriaud, 2006: 139).

²⁷ Aunque, como dirá Bourriaud, esto no le resta eficacia política sino al contrario: el arte y la producción de lo común no encuentran su sustrato en un terreno de universalidad totalizante, sino en la multiplicidad de prácticas y en la precariedad y especificidad de sus ensamblajes.

relacional ya no representa ni trata con imágenes, sino que produce situaciones y experiencia social. Siguiendo a Guattari, Bourriaud entiende la situación como parte de un proceso constante de territorialización y desterritorialización, como un operador dinámico que salvaguarda la experiencia de subjetivación de los “efectos desastrosos de la homogeneización, esa violencia que ejerce el sistema capitalista contra el individuo, esa represión de los desacuerdos que podrían fundar la subjetividad” (124). La subjetividad, como las formas sociales y artísticas, debe articularse en línea con una ética de lo real, debe ser desnaturalizada (111), producida como un sostenimiento del desacuerdo constitutivo, de su hiancia o antagonismo estructural. Por eso señala que la obra debe actuar como un “objeto parcial” (126), esto es, un objeto siempre manco y atravesado por una falta, y desde luego siempre en la medida en que ese objeto parcial mantenga su estatuto incompleto o desgarrado y no derive en una fantasía de unificación fetichista. Una fantasía que, para Bourriaud (127), describe la lógica “desterritorializante del ‘Capitalismo mundial integrado’”.

Como he comentado, esta digresión sobre la estética relacional de Bourriaud centra el debate sobre la red, la multitud y lo común de un modo especialmente significativo, puesto que lo que caracterizó la recepción del trabajo de Bourriaud durante los años noventa y la primera década de este siglo fue precisamente, y contra toda aparente intención por parte de su autor, el rechazo radical de su proyecto desde posiciones políticamente progresistas. Un rechazo argumentado en torno a una acusación: la complacencia y complicidad de su estética con los modos de producción propios del capitalismo.²⁸ Efectivamente, y por citar algunos textos significativos,²⁹ Erika Balsom (2010) acusa a Bourriaud de promover las “false freedoms of neoliberalism” (Balsom, 2010: 33) y la postulación acrítica de una “harmonious community of sharing and the production of benign social relations” (228), fundada en el fortalecimiento de su relación con de Certeau³⁰ y la invisibilización de Guattari. Así tam-

²⁸ En este sentido, las relaciones entre la expropiación de lo común por el capitalismo y su reapropiación por la multitud toman en el siguiente texto de Bourriaud, *Postproducción* (2005) un lugar determinante. Es, por tanto, sólo un lugar mas, marginal en el contexto de esta investigación, del movimiento que no cesa de rearticularse en el discurso estético de los siglos xx y xxi como una suerte de síntoma.

²⁹ La lista es interminable: Bishop (2004; Foster (2004); McDonough (2004); Pennings (2005), etc.

³⁰ *Estética relacional* bebe también del proyecto postfoucaultiano de Michel de Certeau (1996) acerca de la producción de nuevas formas de vida y la

bién, cuando desde las páginas de *October* Claire Bishop (2004) critica a Bourriaud, destaca la idea de que su criterio de coexistencia relacional, aquel que define la oportunidad de lo contingente del arte como forma social, se funda confortablemente en un ideal de subjetividad como entidad completa, y de comunidad como una “identificación comunitaria” (*togetherness*) inmanente (Bishop, 2004: 67) de visos totalitarios. Y contra esta idea, declara que toda construcción de lo social debe, si quiere ser efectivamente democrática e instituirse como práctica crítica, mantener el ‘antagonismo’ constitutivo de toda relación social, un concepto que toma de la filosofía política (de raíz lacaniana) de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (2001)³¹ y del que se encuentran ecos, más o menos explícitos, en la articulación teórica de las nociones de multitud y común. De este modo, Bishop parece desoír el presupuesto principal que Bourriaud mantiene junto a Guattari, esto es, la necesidad de la constitución “desnaturalizada” de la subjetividad, la presunta ética lacaniana de lo real que apunta precisamente a lo que Bishop cree ausente en Bourriaud: el mantenimiento de la falta constitutiva de la estructura identitaria. Es posible también, por tanto, que el concepto de *togetherness* (el ‘estar-junto’) que Bishop enuncia corresponda mejor a lo común y al “devenir común” (un concepto que parece coincidir mejor con la noción de antagonismo que maneja) que a lo comunitario o la comunidad. En definitiva, Bishop critica a Bourriaud con el mismo equipamiento crítico de este último, como Copjec hace con Baudry, o yo mismo con el dispositivo de Parente & Carvalho.

Como he señalado anteriormente, para Hardt y Negri (2004) la distinción entre común y comunidad, al igual que entre multitud y masa, es un asunto crucial: el que separa su proyecto del marco de un pensamiento de lo Uno, o el proyecto emancipatorio de los designios de capital. Sin embargo, su mutuo deslizamiento resulta siempre problemático, como ejemplifica el texto de Bishop. De hecho, la inestabilidad de estas posiciones se hace patente como una producción histórica de desencuentros entre los participantes del debate en torno a la estética relacional. Así, Liam Gillick (2006), uno de los artistas más destacados de la generación cuyo

“invención de lo cotidiano” como experiencia social. Y de Certeau, aquí y en otros textos, suele ser recibido con una misma sospecha: ¿resistencia, o plegado al imperativo capitalista de diferenciación y autoexpresión?

³¹ “a democratic society is one in which relations of conflict are *sustained*, not erased. Without antagonism there is only the imposed consensus of authoritarian order—a total suppression of debate and discussion, which is inimical to democracy” (Bishop, 2004: 66).

trabajo compendia Bourriaud en *Estética relacional*, responde a Bishop acusándola precisamente, y entre otras cosas, de infrautilizar y pervertir el concepto de antagonismo de Laclau y Mouffe,³² un concepto que sus obras (y, por tanto, el texto de Bourriaud) sí encaran y problematizan en diferentes obras artísticas. El texto de Bishop presentaría una *falsa* semblanza de antagonismo, señalándolo allí donde en realidad sólo operan obras espectaculares y desagradables, piezas artísticas más cercanas a la producción histérica y cínica propia del capital. Así, un debate sobre el “grado de antagonismo” de unas determinadas prácticas deriva finalmente en una crítica a Claire Bishop, quien para Balsom (2010: 232) ni siquiera merece ser comentada. Como para Gillick, a quien sigue en este punto, Balsom denuncia que Bishop defienda a artistas que, como Santiago Sierra, no sólo no movilizan correctamente el ‘antagonismo’, sino que, en la misma inversión sintomática, reproducen las estructuras de dominación y explotación del capital: “just as the relational aesthetics paradigm may reproduce the false liberties of consensus culture, Sierra’s actions reproduce the exploitation of marginalized communities” (Balsom, 2010: 232). Por el contrario, Balsom ve en algunas obras contemporáneas, como en los trabajos de Pierre Huyghe, una suerte de síntoma o disyunción irresoluble entre espectáculo y función crítica, entre placer escópico y extrañamiento, entre inserción y resistencia a la forma capitalista, que *sí* desempeñan productivamente la *ambivalencia* (el término que utiliza para designar el antagonismo de Laclau y equivalente estratégicamente al producto de lo común en Hardt). De Bourriaud a Bishop, y de Gillick a Balsom, el discurso se construye como una suerte de autorrevolucionamiento histórico, en el que los términos “ambivalencia”, “antagonismo” y “común” parecen utilizarse como armas que encierran una verdad *únicamente* para quien las toma en mano a cada momento, imágenes dialécticas cuya eficacia crítica depende en todo momento de la mirada que las enuncia, como si nada tuvieran que ver con las propias formas que deberían convocarlas.

Desde luego, el debate acerca del texto de Bourriaud señala la inestabilidad del concepto de relacionalidad y de aquellos que arrastra consigo (común, multitud, o producción biopolítica) en el marco de las so-

³² “To telescope Bishop’s argument: an absent critique of Relational Aesthetics is used to set up a misapplication of the notion of antagonism in Ernesto Laclau and Chantal Mouffe to two artists (Tiravanija and me) without revealing the foundation of these artists’ works or their ideas beyond that which has been presented by various institutional frame-works or mainstream journalists” (Gillick, 2006: 99).

ciudades capitalistas postindustriales. Cualquier movimiento, por tanto, parece supeditado a un difícil equilibrio sobre el que siempre pende la amenaza de caer de un lado u otro del cuadro, del lado de la alternativa utópica o del reforzamiento del capital. Así, los conceptos de multitud y de común son, como señalan Hardt y Negri, especial y críticamente ambivalentes. El territorio de una acción para lo común, y el desarrollo de lo que algunos autores han denominado “tecnologías de lo común”,³³ difícilmente puede desarticularse del capitalismo si no es atendiendo a una argumentación clave señalada ya con anterioridad, pero en la que quiero ahora detenerme: que lo común es *expropiado*, apropiado por el capital como plusvalía. En otras palabras, que la producción de lo común pertenece y es directamente el trabajo de la multitud interconectada, de tal manera que cualquier ganancia económica por parte del capital sólo puede ser conceptualizada como un movimiento que actúa en acción diferida, como una suerte de posterioridad anterior, por la que lo común es expropiado por el capital. Así, a pesar de la apropiación ilegítima, y en la medida en que esta vida no le pertenece y no cesa de proliferar, su efervescencia apuntaría inevitablemente a la propia desaparición de la extracción capitalista de plusvalía.

Esta premisa es la que encierra el secreto emancipatorio de la producción biopolítica, y el sentido de sus relaciones con el capitalismo postindustrial. Una lógica que puede empezar a determinarse a partir de una crítica de carácter postmarxista y un acercamiento al concepto de plusvalía desde el punto de vista de la economía libidinal, esto es, de la relación entre política y psicoanálisis. En el capítulo anterior había señalado la pertinencia del concepto de fetichismo y la distinción entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación como herramientas para entender el nudo que coagula en la dialéctica aparato/dispositivo. Aquí, me gustaría señalar un desarrollo análogo que pone en relación los conceptos de plusvalía, exceso y objeto *a* en relación con la definición marxista del capitalismo.

Para Kiarina Kordela (2007), que aborda el auge del spinozismo en la filosofía política contemporánea, los análisis de Hardt y Negri sobre la promesa emancipatoria encarnada en la multitud y lo común describe un curioso movimiento por el que el *telos* del capitalismo constituiría asimis-

³³ Las “tecnologías de lo común” son definidas en estos crípticos términos por Zehle y Rossiter (2009: 250): “Technologies of the common, as we understand them, are specific instances of techniques of government that mediate between strategic relations and states of domination, and in mediating contribute to the reconstitution of the common as a distributed field of potentialities”.

mo el *telos* de la nueva democracia por llegar: “Although they themselves do no more than replicate the very structures of global capitalism, these same forms are presumed to be also subversive or revolutionary, to open lines of flight” (2007: 2). En otras palabras, para Kordela, el presunto postmarxismo de Hardt y Negri se resuelve de un modo característicamente análogo al análisis marxista, por el que el capitalismo llevaría consigo su propio horizonte de imposibilidad, esto es, crearía las condiciones para su superación histórica bajo una forma socialista:

... this line (inadvertently?) finds itself replicating the logic of the classical Hegelian-Marxist determinism, which presumed that the capitalist system is, by structural necessity, destined to bring about its own collapse. From both logics—assuming that they are indeed two distinct logics—follows that replicating and reinforcing the structures of capital, far from supporting it, amounts to accelerating the advent of its end as an exploitative, oppressing system. (Kordela, 2007: 3)

Entonces, si la implosión del capitalismo está determinada por el reforzamiento de sus premisas en torno a los procesos de producción, es lógico entender que cualquier postulación de una práctica anticapitalista (como las de Bourriaud o Bishop) pueda ser acusada precisamente de lo contrario, esto es, de reforzar la dinámica del capital. El acercamiento de Slavoj Žižek al concepto de *multitud* y *común* ahonda en esta línea de argumentación mientras trata de articular, como otros autores contemporáneos de orientación lacaniana, el concepto de plusvalía con el concepto de plus-de-goce o *jouissance*.³⁴ Tanto en *Órganos sin cuerpo* (Žižek, 2006b) como fundamentalmente en “Multitude, Surplus and Envy”, Žižek (2007b) señala un punto ciego en la argumentación de Hardt y Negri especialmente significativo: la constante oscilación entre un concepto de capitalismo blando, desterritorializante, antiuniversalista, fluido, etc. (las características que suelen definir las condiciones contemporáneas de vida y trabajo bajo el capitalismo postindustrial, y que le lleva a postular el irreverente lema de que “Deleuze es el ideólogo del capitalismo tardío (Žižek, 2006b: 209)”)³⁵ y la idea de que la multitud se opone concep-

³⁴ Ver también Madra (2006); Madra & Özselçuk (2010), y *Soledad. Común: políticas en Lacan* (Alemán, 2012).

³⁵ Aunque, evidentemente, esto no ha sido bien recibido, se trata más de una cuestión de estilo, de una provocación, que de una tesis fuerte. Sólo así, con su extraño humor negro, pueden tomarse en serio declaraciones como la siguiente: “Y, si vamos algo más allá, ¿no es la práctica del *fist-fucking* el caso ejemplar de lo que Deleuze llama la “expansión de un concepto?” (Žižek, 2006b: 210).

tual y pragmáticamente a la homogeneización y centralización el capital, esto es, a un concepto de capital que finalmente es asociado a las ideas de unidad e identidad, a lo Uno. Siguiendo un argumento similar a Korde-la, señala que si las formas actuales del capitalismo son percibidas como productoras del advenimiento de lo común y la multitud, sólo es necesario “an act of purely formal conversion” (Žižek, 2007b: 48) para eliminar al capital de la ecuación. La diferencia mínima, que he descrito en relación con el par conceptual aparato/dispositivo, aparece aquí como una diferencia que puede ser *formalizada*.

Este acto, dice Žižek, implica que, de un modo contingente, las fuerzas liberadoras de la multitud se hallan aún contenidas en la forma capitalista; una contención que, de Hardt a Lazzarato, se ha conceptualizado a través de las nociones de regulación, control o gestión como dinámicas de expropiación capitalista. Esta contención amansadora de lo múltiple se encontraría, por tanto, en un punto diametralmente opuesto a la fuerza centrífuga de las interacciones de la red, por lo que finalmente el capitalismo podría ser considerado a un mismo tiempo como aquello que construye las condiciones de posibilidad de lo múltiple y aquello que, a su vez, lo encauza contra sí mismo, hacia una “rhetorics of the One, the sovereign Power, against the multitude” (48). Según Žižek, y desde una óptica lacaniana, esta contradicción de la forma capitalista debería entenderse como una ambivalencia estructural, y como la marca de la fantasía misma del escenario del capital:

The question to be asked here is nonetheless if Hardt and Negri do not commit a mistake homologous with that of Marx: is their notion of the pure multitude ruling itself not the ultimate *capitalist* fantasy, the fantasy of capitalism self-revolutionizing perpetual movement freely exploding when freed of its inherent obstacle? In other words, is the capitalist *form* (the form of the appropriation of surplus-value) not the necessary form, formal frame/condition, of the self-propelling productive movement? (Žižek, 2007b: 48)

En otras palabras, la multitud y su producción, lo común, señalan a un tiempo el horizonte de posibilidad de la forma contemporánea del capital y su límite mismo, esto es, su condición de imposibilidad. Un análisis calcado sobre los análisis de Marx de la producción del capitalismo industrial³⁶ que señalan la fetichización de la mercancía y su autorrevolu-

³⁶ “[Marx] perceived how this capitalist dynamic is propelled by its own inner obstacle or antagonism; the ultimate limit of capitalism (of the capitalist self-propelling productivity) is capital itself—that is, the incessant development

cionamiento permanente de la producción como su propia contradicción imposible (el lugar de su antagonismo estructural) y su condición de posibilidad para el perpetuo movimiento hacia delante. Como señala Žižek, el secreto de esta estructura es que, dibujando un escenario fantasmático en el que el impedimento (el capital, en este caso) desapareciera, el resultado no sería la liberación de las formas de lo común, como Marx hubiera supuesto erróneamente y Hardt y Negri anuncian, sino su disolución misma como principio productor.³⁷

Esta articulación teórica de Žižek hace un uso directo, aunque implícito, del objeto *a* como objeto causa de deseo. Formulado en estos términos, la tesis que defiende más arriba se podría reescribir como la fantasía errónea de que el *objeto* de deseo, la producción de lo común por la multitud, podría permanecer intacto aún cuando pudiera extirparse la *causa* de deseo: la plusvalía o, en términos lacanianos, el plus-de-goce de la *jouissance*. En otras palabras, Žižek encuentra un vínculo necesario entre la dinámica capitalista de la plusvalía y la dinámica libidinal de la *jouissance*. De este modo se entiende también la relación de acusaciones mutuas de colaboracionismo con las formas del capital revisadas anteriormente, puesto que la lógica del objeto *a* como factor e impulsor del goce de la *jouissance* es precisamente la del encuentro fallido. Un “mal encuentro”, que, como vengo señalando, hace más palpable su imposibilidad cuanto más cerca se está de abordarla. En otras palabras, se trata de la función del deseo que Lacan teorizó a partir del automatismo de repetición, del *automaton*, cuya cara difusiva y condición de posibilidad era, precisamente, la *tyché* del encuentro con lo real.³⁸

and revolutionizing of its own material conditions, the mad dance of its unconditional spiral of productivity, is ultimately nothing but a desperate flight forward to escape its own debilitating, inherent contradiction” (Žižek, 1989: 53).

³⁷ Es también por esta razón que, en *Órganos sin cuerpo*, Žižek (2006b) señala que este discurso sólo puede ser de *resistencia*, esto es, que está estructurado como uno de los polos de una tensión estructural cuya actualización efectiva sería fatal. También por esta razón justifica el gesto filosófico de Hardt y Negri por el que no pretenden responder a ninguna pregunta relativa a la acción política: no hay respuesta a la pregunta *¿qué debemos hacer?* Para Žižek (2007b: 48), más que un gesto, es una declaración de impotencia.

³⁸ En *The Fragile Absolute*, Žižek (2000: 23-24) enumera una serie de ejemplos a los que podríamos añadir la paradójica relación entre multitud y capital: “the more Coke you drink, the thirstier you are; the more profit you make, the more you want; the more you obey the superego command, the guiltier you are”, y por último, así, “cuanto más ‘común’ produces, más cómplice eres del capital”. Por otro lado, esta lógica se ha estudiado en otros casos de aparente conflicto

La relación entre el producto de la multitud y la lógica del capital, esto es, la del devenir-común de la multitud como condición de im/posibilidad del capitalismo postindustrial, se formula así en los mismos términos en los que Mary Ann Doane (2002) señaló la relación entre el registro indexical del aparato fotográfico y su regulación narrativa en la forma del cine clásico:³⁹ una forma que, decía Doane, debe contener y dominar (gestionar y monitorizar, podría decirse hoy) la contingencia e impredecibilidad de la imagen capturada, entendida como promesa de una temporalidad abierta a la producción de lo nuevo. La contingencia, por tanto, actúa también en el cine como la promesa necesaria que encarna su condición misma de im/posibilidad, su propia “necesidad estructural” (2002: 111):

Insofar as the cinema presented itself as the indexical record of time, it allied itself with the event and the unfolding of events as aleatory, stochastic, contingent. It was capable of trapping events in all their unpredictability and pure factuality. However, the fact of its own finitude—the limits imposed by both the frame and the length of the reel—resulted in the necessity of conceiving the event simultaneously in terms of structure, as unit of time, as not simply a happening, but a significant happening that nevertheless remained tinged by the contingent, by the unassimilable. This curious merger of contingency and structure lends specificity to the early formations of cinematic temporality. (Doane, 2002: 141)

La estructura misma de la indexicalidad, entre huella y deixis, corresponde pues a la ambivalencia del objeto *a*: una inscripción que, a un mismo tiempo, designa tanto un lugar en la estructura como su propio reverso o desgarró, la huella de una falta y un exceso, de una promesa y una pérdida. Para Doane, lo que es característico del lugar del índice como cifra de lo contingente es que plantea un conflicto en el seno de la temporalidad moderna. En este sentido, el registro fotográfico apunta a una experiencia

en el seno del capitalismo, como por ejemplo el concepto de “avaricia” como el límite exógeno del intercambio en el mercado “libre”, que siempre es tratado de eliminar de la ecuación—la fantasía del *homo aeconomicus* en la que la avaricia no existiría socialmente—cuando, desde una perspectiva psicoanalítica, la avaricia es precisamente el *objeto causa* del mantenimiento de unas relaciones de poder y saber específicas del capitalismo—lo que lo hace funcionar, su condición de posibilidad—, ya sea en su versión neoliberal friedmaniana, o en la versión socialdemócrata keynesiana (ver Madra & Özselçuk, 2010).

³⁹ De hecho, Doane es una de las exponentes más importantes de la teoría del cine feminista de orientación psicoanalítica, aunque (seguramente) por razones metodológicas las referencias a Lacan están ausentes en *The Emergence of Cinematic Time*. Ver capítulo 2.

del tiempo que oscila sistémicamente entre su homogeneización y regulación, como la posibilidad de inscribir el presente puro de los acontecimientos, y la historicidad espectral de su propia forma. El índice apunta así hacia su propia falta o fracaso como la imposibilidad de un acceso a lo actual: la fotografía deviene material de archivo en el mismo momento en el que el disparador de la cámara es pulsado. Y una vez lanzada al campo de lo inactual, al tiempo perdido, la narrativización de la imagen movimiento vendría a reparar ortopédicamente la fantasía del acceso a un presente puro, que no es otra cosa que la fantasía de la disolución final del movimiento del deseo, su síntesis con la pulsión, mediante la construcción de *un* tiempo (el tiempo del relato) que sostendría la promesa de contingencia al mismo tiempo que la contendría en una forma regulada y normalizada. En términos generales, esta dialéctica temporal del índice es la misma que señala Barthes (2009) o Mulvey (2000, 2006), esto es, la de una relación indexical en la que lo característico de su *tyché*, lo que lo asemeja estructuralmente al objeto *a* de Lacan, es su temporalidad específica: el juego dialéctico entre el tiempo lineal y el tiempo mesiánico de Agamben, entre lo determinado y lo posible.⁴⁰ Es en tanto huella muda, que “doesn’t speak its own time” (Doane, 2002), en tanto marca que emerge como un encuentro siempre fallido con su objeto, que la imagen se inviste de plusvalía y se desfigura, que se vuelve la mancha del campo de visión, el “escotoma centelleante” (Didi-Huberman, 2007b) que reverbera, se oculta y desata la experiencia mortificante de la *jouissance*.

Aunque la dimensión de la temporalidad es más explícita del lado de las tecnologías representacionales de inscripción (lo que significa que, en ellas, esta dimensión es *figurable*, *visible* en su dimensión material y formal), esta misma dialéctica es la que se instala en las relaciones que vengo observando en la forma del dispositivo red. El juego de temporalidades que impone conviene igualmente a una escenificación fantasmática del encuentro pleno o *no* fallido: si el cine construye un escenario fantasmático relacionado con la figurabilidad y la narración, la fantasía del dispositivo red recae sobre un escenario relacional que, como el panóptico de Bentham, quiere verse también siendo enteramente positivo. En éste, incluso su exceso, lo que los autonomistas denominan producción inmaterial, puede y debe ser reintroducido, apropiado por y en el sistema. Pero

⁴⁰ Esta distinción es clave también en Deleuze (2005), que la desarrolla a partir de la diferencia entre *chronos* y *aion*, o en Benjamin (LP), que la entiende como lo que separa la relación del presente y el pasado con la que instituye lo que ha sido con el ahora.

este no es el único escenario fantasmático, porque su misma lógica opera también *del otro lado*. Cuando Leblanc sueña con formas que digan todo sobre sí mismas, o Gidal postula una relación absolutamente sincrónica, en una escala 1:1, entre el tiempo de proyección y el tiempo de visionado, lo que parece emerger, como señaló Copjec, es una misma fantasía de clausura vista desde el término opuesto de la relación. En el seno de la cultura digital, este reverso puede observarse en el modo en el que Lazzarato postula un trabajo inmaterial que ya es uno con su propio proceso de devenir trabajo; y cuyo producto, lo común, puede y debe desprenderse del anclaje regulador al que se ve sometido. También, por tanto, una lógica temporal espectral (la de la huella como pasado perdido y futuro posible, la de una producción del común como pura potencia relacional y afectiva) es tratada de explicitar en una temporalidad positiva (la de su designación como posibilidad en un presente actual). Así lo común, en tanto potencia productiva y diferencial de la multitud, existiría en un pasado inasignable, esto es, en la pura *anterioridad*; y siendo arrebatado por la expropiación capitalista, no tardaría en ser liberado o reapropiado en el futuro. Y así el cine, dice Baudry (1970), fundado en el primado de la discontinuidad y la diferencia, podría advenir en carne viva una vez que todas sus diferencias fueran expuestas.

Pero a diferencia de la indexicalidad cinematográfica, lo que es *figurable* en el dispositivo red (lo que resulta más visible) no es su relación con el tiempo, sino con la extensión o el espacio. De Lazzarato a Žižek, aunque con diferentes conclusiones, lo que se designa como la plusvalía, es el *común* que produce la multitud y no el acceso a un tiempo perdido, una producción que parece no referirse dialécticamente a ningún pasado imposible, sino que tiende hacia el presente puro de sus relaciones como un im/posible. Sin embargo, la extensión o el espacio funcionan aquí del mismo modo en que lo hace el tiempo en la fotografía y el cine: como el límite mismo que el dispositivo red sólo puede prometer y que trata de figurar, de incluir y normalizar, como fantasía regulada por el capital. Por esta razón, la representación como práctica estética y figura privilegiada de las artes visuales se ve despojada de su centralidad en la construcción de las “tecnologías de lo común”. La representación es ante todo una figura temporal, designa el límite imposible en el que convergen la ausencia y la presencia, lo pasado y el presente, lo que ya Baudelaire, en “El pintor de la vida moderna”, nombró como la paradoja constitutiva de la modernidad: la “representación del presente” (Baudelaire, 1996: 364). En el espacio del dispositivo-red, lo que designa el límite que sólo puede ser *figurable* es la *figura* misma de la red: la mutabilidad, movilidad, con-

tingencia, performatividad y precariedad de los ensamblajes conectivos. En otras palabras, si el sueño de la experiencia moderna que toma cuerpo en las tecnologías de inscripción fotográficas es el sueño de inscripción de un *tiempo* abierto a la producción de lo nuevo, lo que parece constituir la fantasía propia del dispositivo red es, al contrario, la inscripción del *espacio* abierto y sus modalidades de relación. Esta fantasía actúa entonces como el límite al que apuntan tanto la proliferación de lo *común* como su reverso estructural, la normalización topográfica de esas relaciones de acuerdo a “líneas de territorialización” controladas y reguladas. De este modo, la fantasía inherente al dispositivo red, su “escena primaria”, corresponde a la posibilidad de mapear y trazar todas las relaciones del mundo, no ya el calco estático al que se referían Deleuze y Guattari, sino el mapa dinámico que superpone y confunde el código digital con la misma naturaleza. De ahí, también, la proliferación de metáforas ecológicas en el campo de la cultura digital, pero más importante aún, la generalización de metáforas cosmológicas (la “galaxia” Internet...), puesto que, como empezaba a señalar en la introducción a este capítulo, es el mismo ámbito de lo cosmológico el que permite pensar al dispositivo red como un mapa dinámico, esto es, una estructura que, al mismo tiempo que define las relaciones, también las produce. En definitiva, un dispositivo que, como la primera lengua anterior a la catástrofe de Babel, no sólo dispone sino que también instituye, no sólo describe sino que también influye. Es en este sentido que, a continuación, quiero examinar las estrategias de producción de valor en la red y su relación con lo que, desde ámbitos científicos y culturales, empieza a designarse como un nuevo paradigma epistemológico fundado en la supremacía de las interacciones de datos.

4. LA HUELLA DIGITAL

La emergencia de los medios sociales en la primera década del siglo xx marcó de un modo aún más acusado la lógica del trabajo inmaterial descrita por Lazzarato. En las arquitecturas de comunicación relacional de grandes corporaciones como Facebook o Twitter, la tarea empresarial se fundamenta en una doble acción: en primer lugar, establecer el marco relacional entre usuarios, esto es, diseñar un entorno mediante una serie de protocolos (tanto en un sentido normativo como, y especialmente, en un sentido computacional referido a un código) de tal modo que las operaciones de inscripción, designación y conectividad que se instauran

se autopresenten como lo más fluidas, transparentes y sencillas posibles, favoreciendo así el imperativo productivo de que estos mismos usuarios doten de contenido a la red y a un mismo tiempo monitoricen, evalúen y distribuyan estos mismos contenidos. Por supuesto, esta lógica implica que las casillas vacías del dispositivo relacional, así como sus conectividades potenciales, son actualizadas por los propios usuarios, pero que este entramado está compuesto de una serie de conjuntos y determinaciones designadas a priori, esto es, que las modalidades de interacción y comunicación entre los diferentes nodos de la red están ya, y desde el principio, sometidas a una determinada arquitectura. Sin embargo, esta arquitectura es, en muchos casos, un entorno abierto (*open framework*) y por tanto susceptible de supervisión por parte de los mismos usuarios. De este modo, la arquitectura del entorno forma, o puede formar, parte del producto mismo, de tal modo que su límite no es tanto el diseño cerrado de posibilidades de interacción ofrecido al usuario (las diferentes aplicaciones, funcionalidades y herramientas que permiten designar ‘amigos’ y afinidades, etiquetar, mantener comunicaciones públicas o privadas, enviar texto, audio, fotografías o vídeo, interactuar con otras plataformas sociales de intercambio, ejecutar determinadas acciones, etc.) sino el propio dominio del lenguaje informático que lo produce, esto es, del código.⁴¹

⁴¹ Podrían distinguirse dos modalidades de interacción respecto a la participación directa de usuario en la construcción de entornos digitales: una activa y otra pasiva. La cara pasiva de la participación, la más común, es la que el usuario está (casi) obligado a ejercer cuando acepta las condiciones de uso de determinadas aplicaciones o redes sociales en las que da su consentimiento explícito a la utilización de sus datos para “mejorar el producto y ofrecer una experiencia de usuario más personalizada”. Por otro lado, la cara activa exige un grado de competencias informáticas elevado, y abarca desde el testeo de aplicaciones en fases *beta* como la producción común de entornos para desarrolladores de código libre—implementando u optimizando código, creando librerías o *scripts* que son devueltos a una comunidad de desarrolladores y usuarios, etc. Dos casos paradigmáticos de esta clase de cooperación de desarrolladores serían los que se dan alrededor de lenguajes de programación como *OpenFrameworks* (<http://www.openframeworks.cc/>) o *Processing* (<http://processing.org/>), orientados fundamentalmente al campo del *new media art*. Esta interacción, ya sea pasiva o activa, responde precisamente al modo en el que la indisociabilidad de las acciones de creación, supervisión y consumo en los medios sociales forma parte de un mismo proceso productivo. Así, unas redes se ponen en contacto con otras y cristalizan en nuevas formas de ensamblaje o conectividad. Es en este sentido que Tiziana Terranova (2000), siguiendo una argumentación análoga a las de Kordela o Žižek, puede afirmar a las claras que el trabajo libre (*free labor*) y la lógica de participación desinteresada—que también ha sido teorizada a partir de una economía del regalo o del

En este sentido, la normalización de la tipología de las relaciones es absolutamente necesaria no sólo para el control de los procesos conectivos, sino para su propia posibilidad de existencia. Es, en definitiva, un sistema simbólico que debe operar siempre por exclusiones, que debe dejar fuera algo como condición de posibilidad de consistencia formal y generación de sentido. Como señala Juan Martín Prada (2012: 29):

Casi todas las redes sociales están definidas por una serie de protocolos y condiciones para el ejercicio del autocontrol comunitario, indispensables para que sea posible la cohesión y el funcionamiento adecuados de esa comunidad: reglas de inclusión y exclusión, formas dinámicas de asignación o privación de derechos de participación y grado, roles de red de los participantes en la interacción, términos y condiciones bajo los que esos contenidos pueden ser distribuidos, formas específicas para la identificación...

Desde luego, la exclusión que opera necesariamente en cualquier sistema simbólico no sólo permite a éste funcionar, sino que también designa, y de un modo especialmente relevante en el caso del código digital, la posibilidad de instaurar una fantasía teleológica. En ésta, la perfección de la relacionalidad de una determinada red (de sus atributos, funciones, flexibilidad, etc.) es el objetivo a perseguir y al mismo tiempo lo que cada nueva versión de un determinado dispositivo o software promete cumplir. La fantasía, por tanto, es el motor del desarrollo, al menos desde el punto de vista del discurso (no es extraño observar cómo cada actualización de software o presentación de un nuevo producto de hardware es anunciada, *ad nauseam*, como *el* producto que de una vez por todas cumplirá la promesa que encarna). La fantasía de una absoluta conectividad y de una absoluta funcionalidad enmascara así el régimen de exclusiones sobre el que siempre debe asentarse; exclusiones que, como ha señalado Anna Munster (2006), implican y señalan relaciones y distribuciones asimétricas de poder y saber, tanto desde una consideración geopolítica de la red como desde cuestiones clase, género o raza.⁴²

intercambio—es estructuralmente necesaria para la cultura económica del capitalismo postindustrial: “free labor is structural to the late capitalist cultural economy”.

⁴² Para Munster, de hecho, es necesario distinguir la conectividad del compromiso en la red (*engagement*), una tarea que se autopostula como una crítica de las “políticas de la conectividad”: “The ethico-aesthetic dimension of digital culture asks us to consider the extent to which the politics of connectivity foregrounds, cuts short or enables our capacity to engage with others and their differences in the interfaces, environments and artifacts produced. But it also asks us to make or create differently so that engagement with differences and

En segundo lugar, y fundamentalmente, las empresas de gestión y creación de redes sociales extraen valor de esta producción de vida social, esto es, desarrollan estrategias destinadas a la explotación económica de esta experiencia del contacto entre los diferentes actantes de la red.⁴³ Es justo aquí donde el paradigma indexical se revela como la garantía de generación de valor económico, puesto que lo que puede ser valorizado es precisamente el mapeo de estas relaciones, esto es, la plusvalía de lo común como el seguimiento e interpretación de las dinámicas y ensamblajes que producen cada uno de los nodos. En consecuencia, y como señalan los autonomistas, lo que es valorizado económicamente es la propia pro-

others might be actualized in, rather than ceded to, the political economy of connectivity” (Munster, 2006: 152-153). Críticas que, en una línea consistente con los temas tratados en el capítulo anterior, se articulan alrededor del desmontaje del funcionamiento transparente del dispositivo, mientras tratan de establecer líneas de fuga que abran nuevos modos de subjetivación: “the aesthetics of the art I will consider here gives power to the affective dimension at work in these forces, shifting us toward new subjectivations and different relations to others” (155).

⁴³ A partir de este momento, es indispensable distinguir el concepto de ‘usuario’ del de ‘actante’, puesto que las determinaciones nodales del dispositivo red no se corresponden necesariamente con posiciones de sujetos (a los que el término ‘usuario’ apunta), sino que desbordan por completo cualquier distinción entre participantes humanos y no humanos, procesos materiales o instancias discursivas. El concepto de ‘actante’ determina simplemente una determinada línea de actuación (un punto en movimiento) en un dispositivo red, caracterizada tanto por su determinación singular como por sus competencias en la red (esto es, por el ámbito de las relaciones en las que se inserta y su operatividad y performatividad dentro de ellas, lo que actualmente suele denominarse con la voz ‘agencia’). El concepto de actante es tomado del campo de la sociología contemporánea de la llamada Teoría del Actor-Red (ANT, por sus siglas en inglés: Actor-Network Theory), cuyos exponentes principales son Bruno Latour, John Law y Michel Callon (ver <http://www.lancs.ac.uk/IFSS/sociology/css/janrres.htm>). Latour (2008: 106-107) lo define en estos términos: “Si la acción está limitada *a priori* a lo que los humanos “con intenciones” y “con significado” hacen, es difícil ver como un martillo, un canasto, un cerrojo, un gato, una alfombra, un jarro, una lista o una etiqueta pudieran actuar. Podrían existir en el dominio de las relaciones “materiales” y “causales”, pero no en el dominio “reflexivo” y “simbólico” de las relaciones sociales. En cambio, si nos mantenemos en nuestra decisión de partir de nuestras controversias sobre actores y agencias, entonces *cualquier cosa* que modifica con su incidencia un estado de cosas es un actor o, si no tiene figuración aún, un actante. [...] La ANT no es la afirmación vacía de que son los objetos los que hacen las cosas “en lugar de” los actores humanos: dice simplemente que ninguna ciencia de lo social puede iniciarse siquiera si no se explora primero la cuestión de quién y qué participa en la acción, aunque signifique permitir que se incorporen elementos que, a falta de mejor termino, podríamos llamar *no-humanos*”.

ducción relacional, pero la producción relacional no es ya producción afectiva o inmaterial, sino una clase de producción enteramente material: las inscripciones del movimiento. En otras palabras, el producto del trabajo en el dispositivo red es la inscripción del movimiento en la red. Pero creo necesario insistir en que esta inscripción del movimiento no es, como en el caso del cine, el producto de un encuentro (el movimiento del cuerpo podría existir por igual si la cámara no estuviese ahí), sino un movimiento que sólo se hace en la medida en que es inscrito. El movimiento no es separable de la inscripción, puesto que es, desde el principio, un proceso táctil, la construcción de nodos y relaciones entre nodos.

Estas operaciones de extracción de valor económico encuentran su ejemplo más evidente en el desarrollo de aplicaciones que pueden distribuir publicidad atendiendo a un determinado perfil de usuario (el ejemplo paradigmático es GoogleAds), cuya semblanza sólo puede ser descrita y hecha efectiva a partir de la recolección de información dejada por un determinado usuario en su utilización de Internet.⁴⁴ Como ha señalado Bruno Latour (2007), la situación que se dibuja en la extrema digitalización de los procesos sociales y las tecnologías del entretenimiento y la “imaginación”, como él las llama, no puede describirse de ningún modo de acuerdo a paradigmas representacionales simulacionistas, relacionados con procesos inmersivos en realidades virtuales o en el supuesto carácter desmaterializador de la cultura digital. Al contrario, debe definirse como la extrema materialización del movimiento en un conjunto continuo de inscripciones, de huellas indexicales:

The situation is entirely different with the digitalisation of the entertainment industry: characters leave behind a range of data. In other words, the scale to draw is not one going from the virtual to the real, but a scale of increasing traceability. [...] The precise forces that mould our subjectivities and the precise characters that furnish our imaginations are all open to inquiries by the social sciences. It is as if the inner workings of private worlds have been pried open because their inputs and outputs have become thoroughly traceable. (Latour, 2007)

⁴⁴ La política de privacidad de Google (<http://www.google.es/intl/es/policies/privacy/>) señala que “La recogida de datos se realiza para mejorar el servicio que ofrecemos a todos nuestros usuarios (desde aspectos básicos como deducir el idioma que hablan hasta aspectos más complejos como determinar qué anuncios les puedan resultar más útiles o qué usuarios son más importantes para ellos en la Web)”.

Es esta trazabilidad de la vida en el seno de las tecnologías digitales la que determina la continua inscripción de los actantes en la red, la producción de lo común y, con éste, la posibilidad de generación de valor.⁴⁵ En este sentido, el ejemplo de la publicidad específica y diferenciada no es, desde luego, ni único ni el más determinante de este proceso. Mucho más relevante que un simple caso de la publicidad locativa, la cuestión a examinar es más bien cuál es la lógica o, con Foucault, la determinación del orden del saber en el que este paradigma descansa; la *episteme* que pone en relación de igualdad la generación de redes conectivas y dinámicas, la determinabilidad de sus nodos (como marcas o índices de procesos u objetos) y la producción (común) de conocimiento, que podrá sin duda convertirse, en tanto plusvalía, en producción de valor económico.

El fenómeno que da cuenta exacta de este modelo, esto es, el que se propone como una suerte paradigma epistemológico, tecnológico y estratégico cuya utilización, en diferentes contextos e intensidades, puede rastrearse en todo tipo de actividades, organizaciones e instituciones (desde Google a la NASA, desde los estados hasta el MIT, desde Facebook hasta hacktivistas y operadores de postproducción, desde artistas visuales a teóricos culturales), es el llamado *Big Data*. *Big Data* es una suerte de dispositivo dentro del dispositivo-red, pero uno cuya lógica encapsula las cuestiones que hasta aquí he definido por recurso a la red como tal. Designa el conjunto de estrategias de planificación, de conocimientos multidisciplinarios y de tecnologías que describen, como el panóptico, un modelo de relación entre poder, saber y verdad en un mundo de “datos”. *Big Data* es pues el ensamblaje operatorio destinado a extraer valor productivo de la adquisición, procesado y estructuración de la “exhaustividad de datos” (Zikopoulos et al., 2013). Entendido como un dispositivo en sentido foucaultiano, debe por tanto ser estudiado a partir del régimen de exclusiones y de la distribución de saber y poder que implica, y que

⁴⁵ La cuestión de la huella indexical tal y como la plantea Latour no debería ser entendida como un “trazado” de la experiencia (como las huellas sobre la tierra mojada que indican mi trayecto en un paseo por el campo). Al contrario, si la producción de lo común se funda en la trazabilidad de los datos (en la indexicalidad de las relaciones), estas huellas no son otra cosa que el propio producto del trabajo en Internet (un trabajo que se realiza no a cambio de un salario, sino a cambio de un servicio). De este modo, se entienden mejor las declaraciones del gurú de Internet Bruce Schneier, cuando comentaba que “Cuando un servicio es gratis es probable que el servicio seas tú. [...] Los usuarios no somos sus clientes; somos su producto, que vende a sus clientes” (<http://www.abc.es/medios-redes/20121219/abci-instagram-facebook-privacidad-20121219117.html>, consultada a 20/12/2012).

opera en la difusa línea que separa la investigación científica, las prácticas artísticas y experimentales en la web y las necesidades y metodologías empresariales de gestión y extracción de valor. Los datos, cuyos orígenes no dejan de multiplicarse, pueden ser objetos estructurados en cadenas significantes (datos inteligibles, referidos a un código) pero también, y especialmente, datos mudos o desestructurados (*unstructured data*); datos que, como el índice peirciano, sólo designan la existencia de un hecho pero no dan cuenta de éste (son, para decirlo con Barthes, fragmentos de un lenguaje sin código). La reinserción en un conjunto coherente de relaciones, esto es, el proceso de conversión de la marca “idiota” del dato desestructurado en información inteligible, es pues el objetivo fundamental de las estrategias de analítica de datos fundadas en *Big Data*; un objetivo que, con Didi-Huberman, podría denominar como la búsqueda de la *Aufhebung* del dato que ponga en marcha la significación y producción de valor.

Instituida a partir de la extrema trazabilidad de los fenómenos del mundo, la lógica que describe tanto la explosión cuantitativa de datos como las estrategias de generación de valor asociadas a su comprensión, da cuenta de un giro radical en los métodos y prácticas asociados a la producción de saber: tanto de la economía como de las humanidades y las áreas tradicionalmente asociadas a la ciencia (Boyd & Crawford, 2012). En definitiva, un giro que está afectando a todos los discursos que tratan de construir un determinado conocimiento del mundo. Un giro que, en algún caso extremo, se ha postulado con un verdadero paradigma epistemológico “definitivo”, que acabaría con la necesidad de la teoría (Anderson, 2008). Lo que está en juego en la descripción de la lógica del *Big Data* es pues la aparición de un nuevo escenario fantasmático en el que la positividad y productividad de las relaciones, contra lo que claman los críticos culturales de la tradición lacaniana, solidifica en un conjunto dinámico pero mensurable y designable, un dispositivo de corte panóptico que, como aludía en la introducción a este capítulo, no corresponde a la interpretación ortodoxa de corte foucaultiano, asociado a la distribución de lo invisible y lo visible y al régimen de vigilancia y disciplina, sino más bien a la línea que apuntaba Jacques-Alain Miller, esto es, al totalitarismo asociado a una fantasía de indexicalidad no ambivalente, enteramente positiva. Así, este panoptismo del dispositivo red escenificaría la máquina desde la que se podría extraer la(s) grafía(s) de todas las relaciones; y con ellas, el sueño largamente esperado de la adecuación del mundo a su representación. Un sueño que, como he comentado, implica la desaparición misma del concepto de representación, en

la medida en que la distancia que separa “las palabras y las cosas” tiende asintóticamente a cero.

5. BIG DATA, O LA ANALÍTICA TOTAL

Every day, we create 2.5 quintillion bytes of data — so much that 90% of the data in the world today has been created in the last two years alone. This data comes from everywhere: sensors used to gather climate information, posts to social media sites, digital pictures and videos, purchase transaction records, and cell phone GPS signals to name a few. This data is *Big Data*. (<http://www-01.ibm.com/software/data/bigdata/>)

Como señalan los autores anónimos de esta nota informativa en el sitio web de IBM, Big Data es un extraño concepto que, en principio, se refiere a esta totalidad creciente de datos que debe ser almacenada y de la que es deseable, útil y finalmente necesario extraer valor. Por tanto, conecta con la indexicalidad desde la intersección de dos tradiciones fundamentales de la epistemología de la modernidad asociadas a ella: por un lado, la cuestión del archivo; por otro lado, el análisis estadístico (Doane, 2002; Enwezor, 2008). Es esta dimensión cuantitativa la que le ofrece su primer significado, y la que determina que las herramientas convencionales de procesado y análisis de datos, tanto en hardware como en software, son ya insuficientes para dar cuenta de este volumen.⁴⁶ En la literatura contemporánea acerca de Big Data, es común estructurar sus propiedades en torno a cuatro características: volumen, variedad, velocidad y veracidad (Zikopoulos et al., 2013). A efectos de claridad de exposición, analizaré a continuación estas características, para después determinar la fundamentación discursiva de lo que algunos autores ya han definido como un nuevo “paradigma epistemológico” (Hey et al., 2009).

⁴⁶ “Size is the primary definition of Big Data. The answer is in the number of independent data sources, each with the potential to interact. Big data doesn’t lend itself well to being tamed by standard data management techniques simply because of its inconsistent and unpredictable combinations” (Big Data Definition, en MIKE 2.0 http://mike2.openmethodology.org/wiki/Big_Data_Definition, consultada el 23/11/2012). Hadoop es el framework de código abierto más utilizado en el tratamiento y análisis intensivo de datos. Esta construido sobre MapReduce, un modelo de programación desarrollado por Google, que permite trabajar con miles de nodos y petabytes de datos. Ver hadoop.apache.org/, consultada el 4/2/2013.

El *volumen* se refiere, evidentemente, a su factor cuantitativo. En el estudio citado de Zikopoulos et al. (2013: 9), *Harness the Power of Big Data*, los autores estiman el ritmo de crecimiento de la cantidad de datos existentes en torno a un 80% anual. Hacia finales del año 2011, la estimación del volumen mundial de datos se cifra en torno a 1.8 Zettabytes. Para 2017, la cifra podría llegar fácilmente a los 35 Zettabytes.⁴⁷ Como señala Lev Manovich (2011: 2) de forma quizá demasiado exultante pero aún así sintomática, “the number of photos uploaded to Facebook daily is larger than all artifacts stored in all world’s museums”.⁴⁸ La cuestión que afronta el Big Data es, por tanto, el modo en el que esa ingente cantidad de datos (lo que en muchas ocasiones es nombrado como el *data deluge*, el diluvio universal de datos) que se almacenan y producen diariamente pueda ser gestionado de tal modo que se convierta en conocimiento; y con el conocimiento, en valor. Así, en primer lugar, la cuestión del volumen implica el desarrollo de arquitecturas informáticas complejas de gestión de datos, organizadas en torno a clústeres y computación en la nube, que puedan dar cuenta eficazmente de la enorme cantidad de datos que deben manejar. El volumen es sin duda creciente, pero en segundo

⁴⁷ Un zettabyte (ZB) equivale a un billón de terabytes (TB), o a un trillón de gigabytes (GB), que es la magnitud que los dispositivos actuales de almacenamiento convencional suelen tomar de referencia para medir su capacidad (la memoria de almacenamiento de un Apple iPad de cuarta generación, por poner un ejemplo, oscila entre los 16 y los 64 GB).

⁴⁸ En la conferencia GigaOM’s Structure: Europe. *The Future of Cloud Computing in Europe* (celebrada en Amsterdam los días 16 y 17 de octubre de 2012), Jay Parkhin, VP en Infrastructure Engineering de Facebook, señalaba que el volumen de fotografías subidas a Facebook por sus usuarios rondaba los 300 millones diarios, sobre un total de 220 billones (americanos: 1 billón = 1.000 millones) de fotografías almacenadas y aproximadamente 1 billón de usuarios (Parkhin, 2012) (ver en <http://event.gigaom.com/structureeurope/livestream/>, consultada a 10/12/2012). Teniendo en cuenta que sólo el MoMA (http://en.wikipedia.org/wiki/Museum_of_Modern_Art) almacena más de 150.000 piezas, 22.000 películas y 4 millones de fotografías o fotogramas, y que la Librería del Congreso de Estados Unidos de América cuenta con 151.785.778 elementos físicos indexados a septiembre de 2011 (http://www.loc.gov/about/generalinfo.html2010_at_a_glance/, consultada el 10/12/2012), la predicción de Manovich parece, como poco, demasiado aventurada. En cualquier caso, el sólo hecho de que las magnitudes de objetos conservados en los museos de todo el mundo pueda entrar en comparación con las fotografías subidas a Facebook en un solo día (y, desde luego, no sólo se suben fotografías; y, desde luego, no sólo Facebook almacena contenido) es indicativo de dos transformaciones: por un lado, la radicalidad del cambio dimensional en cuanto a la relación entre almacenamiento y producción de datos; pero por otro lado, la fascinación ante la promesa de una digitalización radical y exhaustiva del mundo.

lugar, la estimación de IBM de que el 90% de los datos que hoy en día existen en el mundo se han generado en los últimos dos años ayuda a entender una cuestión fundamental relacionada con la temporalidad de los procesos implicados en el Big Data: y es que el incremento radical de su volumen no responde tanto a una producción sostenida que progresivamente debe ser almacenada y archivada, un problema propio del archivo, cuyas grietas empezaron a aparecer precisamente con las tecnologías de reproducción modernas como el cine o la fotografía, sino más bien al incremento radical de la producción de datos, que compensa con creces la destrucción de aquellos que son obsoletos.⁴⁹ Como señalan Zikopoulos et al. (2013: 217):

Information is current. Only the most recent and relevant data is stored, and old data is either archived or deleted. Big Data often presents new challenges for lifecycle management, as Big Data is often very time sensitive and loses its value quickly; it may be the case that the lifecycle of the entire group of Big Data (such as social media data) isn't actively governed, the entire dataset is analyzed, and then deleted once the analysis is complete.

Big data es, por tanto, una reproducción a escala computerizada de la vida misma y sus flujos, sus “ciclos”. Por eso, el modelo de análisis obedece casi siempre a una forma espacial, a la descripción “topológica” de la red (Wattenhofer et al., 2012), en la que el factor a determinar es el estado de las dinámicas relacionales en un determinado momento del tiempo. Y esta es también la razón por la que el trabajo de datos encuentra

⁴⁹ Esta cuestión, sin duda, plantea un problema fundamental en el corazón del paradigma del Big Data: su capacidad para lidiar con la preservación, la memoria y la historicidad. Efectivamente, la cuestión del pasado está absolutamente excluida del discurso; por poner un ejemplo en línea con el análisis cuantitativo que aquí se describe—aunque en modestas, casi heurísticas dimensiones—las palabras ‘lost’ y ‘loss’ (perdido, pérdida) no son mencionadas en las casi quinientas páginas que conforman los dos volúmenes publicados en McGrawHill por científicos de IBM (Zikopoulos et al., 2012; Zikopoulos et al., 2013), si no es (en los poquísimos casos en los que aparecen) para explicar lo que *no* ocurre en una buena arquitectura de procesamiento de datos. Tampoco se encuentra ninguna discusión sobre la pérdida de datos en una de las guías más importantes para la utilización de Hadoop (White, 2009), el *framework* de código abierto más utilizado para el tratamiento de datos que necesitan un acercamiento en estos términos, o en el compendio de artículos sobre metodología de análisis de datos en Big Data publicado por Microsoft, *The Fourth Paradigm* (Hey et al., 2009). Lo mismo ocurre en la búsqueda de los términos ‘past’, ‘old’, ‘obsolete’, o ‘history’ en relación con ‘data’.

su zona de mayor inteligibilidad en la representación visual, en la explosión de modelos de *visualización de datos*.⁵⁰ Este mapeo exhaustivo de las relaciones define ecosistemas que, a pesar de su extrema movilidad (el hecho siempre destacado de la velocidad, la dinámica de la red, la ubicuidad, etc.), son esencialmente estáticos: distribuyen fuerzas, trazan similitudes, establecen marcos relacionales que definen la lógica, la *disposición* del sistema.

Dado el volumen, la cuestión es entender y determinar tanto el origen como la naturaleza de estos datos. A esta cuestión, o más bien, a la necesidad de integrar, domar y comprender la heterogeneidad morfológica del dato, es a la que se refiere la segunda característica mencionada: la *variedad*. Los datos provienen literalmente de todos lados, se extraen de “every conceivable source” (Oberlin, 2012: 1). Este hecho es tremendamente significativo, porque cualquier introducción conceptual al fenómeno del Big Data parte de esta superposición del dato al “cualquier cosa”, una fórmula que desborda el campo de lo visual desde el que Deleuze (1984) pensó el cine en relación con el *instante cualquiera* de lo fotográfico. Cualquier cosa puede devenir dato, del mismo modo que un dato puede ser, pero también devenir, cualquier cosa. Toda la infinita variedad de los objetos, los procesos y los acontecimientos del mundo espera tener su correlación en un dato que los inscriba. En este punto, el desglose de los fenómenos y las disciplinas que pueden afrontarse desde la perspectiva del Big Data recuerda las enumeraciones de los naturalistas del s. xvi:

Examples include web logs, RFID, sensor networks, social networks, social data [...], Internet text and documents, Internet search indexing, call detail records, astronomy, atmospheric science, genomics, biogeochemical, biological, and other complex and often interdisciplinary scientific research, military surveillance, medical records, photography archives, video archives, and large-scale e-commerce. (http://en.wikipedia.org/wiki/Big_data)

Por supuesto, la lista no sólo es extraña en su heterogeneidad (como cierta enciclopedia china de Borges, da cuenta de disciplinas, tecnologías, dispositivos, prácticas o archivos sobre la única base de la correlación paratáctica), sino que está ciertamente lejos de cubrir siquiera una mínima parte de la variedad del Big Data. Por un lado, desde luego, la ingente diversidad de datos que, como “huellas digitales”, provienen de las

⁵⁰ Ver, por ejemplo, www.benfry.com, www.fathom.info, www.infosthetics.com/, www.datavisualization.ch, www.visualcomplexity.com, todas ellas online a 5/2/2012.

interacciones entre actantes en la red a las que se refería Latour, y que están siendo determinantes en la transformación de los modelos y metodologías de análisis en ciencias sociales (Lazer et al., 2009), en lo que se ha dado en conocer como *Digital Humanities*, o el *Computational Turn* que también ha afectado a las ciencias humanas y los estudios del cine y los medios audiovisuales.⁵¹ Por otro lado, el desarrollo masivo de la computación ubicua, esto es, la incorporación de tecnologías sensitivas de rastreo y monitorización inteligente y automatizada, que parte de los sistemas de identificación más sencillos tecnológicamente, como el etiquetado RFID (*Radio Frequency Identification*, incorporado a aproximadamente 30 billones de dispositivos o productos en la actualidad)⁵² o el NFC (*Near Field Communication*)⁵³, y llega hasta el desarrollo de infinidad de sensores interconectados a microprocesadores que evalúan, en tiempo real, el funcionamiento de máquinas mucho más complejas,⁵⁴ o el flujo de diferentes instancias en un determinado ecosistema natural o artificial como el tráfico automovilístico (Palomar et al., 2012) o la gestión de las ciudades.⁵⁵ La proliferación de sensores y computación ubicua ha hecho posible una transformación del concepto mismo de Internet (hacia el llamado comercialmente *Internet of Things*) en una línea anunciada por los sociólogos de la Actor-Network Theory, en la que las interacciones humanas no sólo no son las únicas, sino que ni siquiera constituyen

⁵¹ Ver Manovich (2011), Berry (2011), o Boyd & Crawford (2012) para una introducción a estas disciplinas en humanidades y estudios visuales.

⁵² “Examples of RFID technology today include tracking products at the skid level or the stock-keeping unit (SKU) level; tracking live-stock; using badges to track conference attendees; monitoring the temperature of food in transit; tracking luggage (from our experience as frequent travelers, there’s lots of room for improvement here); monitoring the health of a bridge’s concrete structure; and monitoring the heat-related expansion of railroad tracks for speed regulation” (Zikopoulos et al., 2013: 5). Sobre la tecnología RFID en relación a cuestiones de seguridad, privacidad, y democracia, ver Kranenburg (2008).

⁵³ NFC es también una tecnología de comunicación inalámbrica de corto alcance, desarrollada a partir RFID. Sobre las especificaciones del NFC, ver / www.nfc-forum.org/specs/spec_list/, consultada el 5/1/2013.

⁵⁴ Zikopoulos pone el ejemplo del volumen de datos generados por los sensores e instrumentación de un vuelo transoceánico comercial común: “The latest passenger airplanes are instrumented with over one billion lines of code that generates about 10 terabytes (TB) of data, per engine, during every half hour of operation. Let’s put that in perspective: A single flight from London’s Heathrow Airport to John F. Kennedy in New York would generate about 650TB of data!” (Zikopoulos et al., 2013: 5).

⁵⁵ Ver, por ejemplo, el volumen dedicado a las Smart Cities y la *Internet de las cosas* publicado por la Fundación Telefónica (AAVV, 2011).

un porcentaje relevante en el establecimiento de redes e intercambio de datos. La “inteligencia” (*smart*) e interactividad es también propiedad de dispositivos móviles, lavadoras, presas, semáforos, alumbrado, cafeterías, etc. Y este etcétera es precisamente la medida de su incesante cubrimiento del mundo como un imperativo inherente a la propia lógica del Big Data.

Los datos recogidos por esta multiplicidad de instancias inscriptoras son, pues, radicalmente heterogéneos. Muchos de ellos son considerados datos estructurados, esto es, datos que son inmediatamente identificables porque responden a una determinada estructura inteligible (como, por ejemplo, cada uno de los datos almacenados en una base de datos, cuya lógica de distribución en campos designados en filas y columnas y la especificación del tipo de valor asociado a cada celda hace del dato un elemento inmediatamente articulable en un sistema simbólico). Pero, de acuerdo a Zikopoulos et al, (2013: 85), los datos estructurados no representan más de un 20% de los datos existentes. El 80% restante corresponde a la categoría más fascinante de datos semi o desestructurados, esto es, a las inscripciones numéricas de subconjuntos de elementos que no corresponden directamente con información reglada por un código, sino a una zona acodificada, heterogénea a propiedades estructuradas a priori.⁵⁶ Los ejemplos más claros de datos desestructurados son las largas cadenas de texto en el cuerpo de un mensaje, un twitter, un comentario o un correo electrónico, pero también los aspectos relacionados con el sentido y la significación en una imagen estática o en movimiento, o las grabaciones sonoras.⁵⁷ Estos datos son el corazón de la actividad del Big

⁵⁶ Continuando con la lógica de una simple base de datos en Microsoft Excel, un dato desestructurado correspondería al contenido de una celda perteneciente a un campo de ‘comentarios’. El texto plano ahí introducido sólo se articula—sólo es estructurado—de acuerdo a este etiquetado (número y comentario, por ejemplo), pero su contenido permanece absolutamente opaco, *desestructurado*, para el software.

⁵⁷ La relación entre dato estructurado y desestructurado puede describirse a partir de un recuento de los datos que contiene una imagen convencional, por ejemplo un archivo JPEG procedente de una cámara digital. Por un lado, datos estructurados generados automáticamente: propiedades de archivo (nombre y tipo de documento, fecha de creación y modificación, tamaño, dimensiones, resolución, profundidad de bits, modo de color, perfil utilizado, algoritmo de compresión); datos EXIF, específicos de un archivo fotográfico digital (modo de exposición, distancia focal, lente, diafragma, fecha y hora de la toma, flash, medición de enfoque, temperatura de color, preset de ajustes de cámara, factor de zoom digital, ganancia, contraste, saturación, tipo de enfoque, fabricante de la cámara, modelo de cámara, número de serie del cuerpo de la cámara utilizado, y seguramente muchos más, dependiendo explícitamente de las

Data, puesto que implican un desafío inabordable para las herramientas convencionales de tratamiento y análisis de datos; un desafío que parte de la premisa de que, siendo índices digitales, su código está aún por descifrar, y que en ese desciframiento de lo que ya está escrito en la superficie de las cosas se desvelaría un secreto—una información, en términos más contemporáneos—que implicaría conocimiento, predictibilidad y finalmente producción de valor económico:

Making sense out of unstructured data, such as opinion and intent musings on Facebook, or analyzing images, isn't something that comes naturally for computers. However, this kind of data complements the data that we use to drive decisions today. Most of the data out there is semistructured or unstructured. (Zikopoulos et al., 2013: 9-10)⁵⁸

propiedades parametrizables de la cámara); o datos GPS (si la cámara tiene dispositivos de geolocalización). Estos datos estructurados son comúnmente denominados *metadatos*, en la medida en que ofrecen información adicional al archivo (fotográfico en este caso) que lo ubica en un espacio relacional determinado (en una base de datos en la que es susceptible de entrar en relaciones con otros elementos). También existen infinidad de metadatos que son generados por el usuario a posteriori (en programas como Adobe Lightroom o incluso Adobe Bridge, en Apple Aperture, etc), esto es, datos IPTC que describen un conjunto de campos vastísimo, desde el nombre del fotógrafo o el propietario del copyright hasta el nombre clave del “evento”, o la “edad de la modelo” (Adobe Bridge). Y también existen procesos de etiquetado de datos (*log*) que se realizan mediante procesos automatizados, en los que datos desestructurados empiezan a convertirse, parcialmente al menos, en datos estructurados: por ejemplo, un programa a nivel usuario básico como iPhoto de Apple localiza “caras” en las fotografías (un determinado patrón estructural en la dispersión espacial de píxeles, con redundancias en la distribución de color y luminosidad) y pide la ayuda del usuario para identificarlas (un proceso que, por ejemplo, Facebook deja por completo a merced del trabajo del usuario, que debe seleccionar el rostro y etiquetar después). Otros programas, como Apple Final Cut X, son asimismo capaces de reordenar un *bin* (carpeta de almacenaje de elementos de vídeo, audio e imagen estática) de acuerdo al tamaño de plano, mediante procesos automatizados de análisis de imagen. Pero todos estos datos no representan apenas nada en relación con el peso del archivo y con el sentido de la imagen. Esta zona, esto es, la que establece una imagen en tanto objeto significativo, y entonces sometida a todas las determinaciones de ese “lenguaje sin código” que dijera Barthes, es precisamente el dato desestructurado desde el punto de vista del Big Data; y también el ámbito que paulatinamente quiere incorporarse, acercarse cada vez más a una estructura definida. Motores de búsqueda mediante imágenes, como Google Images (<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.google.android.apps.unveil&hl=es>, recuperada a 10/12/2012), trabajan precisamente en esta dirección.

⁵⁸ Ver (por ejemplo, en <http://research.google.com/>) la extrema cantidad de líneas específicas de investigación en torno a temas que, de un modo amplio,

La *velocidad* en el tratamiento y análisis de datos es, en este sentido, fundamental. En tanto que el Big Data se refiere a un proceso que trata de hacer inteligible un flujo heterogéneo y complejo de datos, el tiempo necesitado para poder llevar a cabo este proceso se convierte en un factor de diferencial respecto a la capacidad de acción y toma de decisiones derivada del análisis: “being able to more swiftly understand and respond to data signals puts you in a position of power” (Zikopoulos et al., 2013: 11). En el límite, el modelo analítico del Big Data descansa sobre el deseo de una intervención directa y sincrónica entre el entramado de datos y su conversión en un espacio monitorizado: “a living and breathing entity that gets smarter day by day” (2013: 13) que ya no descansaría sobre el modelo predictivo (*forecast*), sino más bien sobre la transparencia del sistema relacional y su descripción analítica (*nowcast*).⁵⁹ En este sentido, Big Data es pertinente en lo que tiene de contingente, ya que es muy “sensible al tiempo” (*time sensitive*; emerge con éste y se disuelve al mismo punto), y está fundado en la detección e inscripción de eventos. Por esta razón, muchas de sus herramientas se orientan hacia la monitorización y extracción de valor de series de datos cuya generación es sincrónica a su procesado: es la “analítica del dato en movimiento” (Zikopoulos et al., 2013: 125) la que puede dar cuenta de los datos antes incluso de que sean almacenados, esto es, “*while it is streaming by*, so you can understand what is happening in real time, and optionally take action, make better decisions, and improve outcomes”. El Big Data, por tanto, es una epistemología fundada en la colección de datos, pero que no pretende constituirse en un archivo; en el límite, su pretensión parece más bien ofrecer una traducción “inteligible”, en tiempo real, de todos los procesos que los datos producen. La analítica del *nowcast*, como “living and breathing entity”, penetra en el entorno y se confunde con él, y en la medida en que lo atraviesa y se vuelve indistinguible, influye también en el entorno: al fin y al cabo, es la modificación de las relaciones establecidas lo que pue-

pueden considerarse dentro del ámbito del desarrollo de modelos matemáticos que posibiliten la conversión de datos desestructurados en datos estructurados: procesado de lenguaje natural, procesado de habla, inteligencia artificial y aprendizaje automático, traducción y percepción automatizada... Como se recordará, esta lógica es simétrica a la fantasía fotográfica de la imagen como escena del crimen. El Big Data no es otra cosa que una continuación de la lógica abductiva, detectivesca, que instaura la indexicalidad fotográfica.

⁵⁹ El “nowcasting”, como conjunto de técnicas y modelos aplicados a la economía y al análisis estadístico, es un fenómeno reciente de gran indicencia, destinado a prever y actuar sobre el puro presente de los acontecimientos. Ver Evans (2005) y Giannone, Reichlin, & Small (2008).

de asegurar una “posición de poder” para “pasar a la acción”, esto es, lo que asegura la capacidad de transformar estas relaciones, en su mismo devenir, en ganancia económica (o producción común).

Por último, la *veracidad* de los datos se ha incorporado como una cuestión absolutamente esencial para el éxito de este modelo, puesto que cuestiones relacionadas con la calidad y la confianza en los datos determinan, de acuerdo a conceptos normalizados en la teoría de la información, qué datos pueden ser potencialmente información y qué datos son considerados como ruido y deben ser desechados (redundancias, datos falsos, orígenes automatizados que no responden a un actante a considerar dentro de un determinado conjunto, etc.).⁶⁰ Como sostiene Michael Wu (2012), los datos no son equivalentes directos de información, sino sólo “a record of events that took place”, marcas o índices vacíos de contenido. Una herramienta de Big Data debe pues, idealmente, tratar de filtrar y especificar aquellos eventos que no son potencialmente significantes en el análisis de un sistema dado. Pero esta cuestión apunta a su vez a todo un ámbito de exclusiones y determinaciones apriorísticas acerca de qué es exactamente lo que debe ser un dato y lo que no; qué podría ser potencialmente información y qué sólo mero ruido; qué es redundante y por qué criterios se especifica la veracidad de un dato (Boyd & Crawford, 2012). Es decir, la cuestión de la veracidad de los datos no sólo es clave para la determinación de una política de acercamiento al trabajo con Big Data, sino que claramente explicita que el conjunto de reglas aparentemente inclusivas a las que apunta están, de hecho (y como cualquier otro sistema simbólico), rodeadas de un afuera que siempre debe ser regulado, mantenido y excluido del discurso, pero un afuera que es también producido en el sistema. Al diseño y gestión que determina estas cuestiones es a lo que suele llamarse *gobernanza* (ese trabajo que, para Lazzarato, es el único refugio de control y dominio del capital; prescindible en cualquier caso porque la gobernanza es también una tarea relacional y cooperativa:

⁶⁰ De hecho, muchas estrategias estéticas relacionadas con la red y el *hacktivismo* proponen modelos de acción que pasan precisamente por la saturación de un determinado espacio relacional de “huellas falsas” que dificulten su conversión en datos “útiles”: un ejemplo prominente es el proyecto *TrackMeNot* (<http://cs.nyu.edu/trackmenot/>), una aplicación que funciona como una extensión del navegador Mozilla Firefox, y que, en palabras de sus desarrolladores, “helps protect web searchers from surveillance and data-profiling by search engines. It does so not by means of concealment or encryption (i.e. covering one’s tracks), but instead, paradoxically, by the opposite strategy: noise and obfuscation”.

de ahí que el termino se utilice tanto por comunidades *resistentes* como por CEOs de grandes corporaciones o miembros de gobiernos).

Volumen, variedad, velocidad y veracidad constituyen, pues, los ejes fundamentales que definen el fenómeno del Big Data, tal y como es enunciado por algunos de sus desarrolladores más prominentes. Ahora bien, la cuestión a determinar es el modo en que este tratamiento de las huellas digitales puede constituirse en un paradigma epistemológico (Hey et al., 2009), esto es, en los presupuestos que subyacen a la idea reguladora de que el tratamiento masivo de los datos puede generar conocimiento sobre un sistema dado y, fundamentalmente para el ámbito empresarial, posibilidades de predicción del comportamiento orientadas a adoptar una determinada estrategia de acción. En este sentido, los autores de *Harness the power of Big Data* (cfr. Zikopoulos et al., 2013: 23) señalan que una “solución” basada en Big Data descansa sobre cuatro pilares: (i) la capacidad de análisis de datos estructurados, semiestructurados y desestructurados provenientes de una gran variedad de fuentes y a partir de su interrelación; (ii) el *deseo* de analizar la totalidad de los datos (*whole population analytics*), y la *totalidad* de las interrelaciones entre ellos, fundada en la *creencia* de que este análisis supondrá una “competitive advantage”;⁶¹ (iii) la falta de predeterminación de los datos que exige una analítica iterativa, esto es, basada en ciclos constantes de repetición del análisis estructurados en torno a complejos algoritmos; y finalmente (iv), la aparente impredecibilidad de los resultados y de la línea de investigación y análisis que debe seguirse, esto es, la necesidad de trabajar con un modelo *heurístico*.⁶² En el corazón del paradigma del análisis intensivo de datos,

⁶¹ “Big Data solutions are ideal when you’re not content with the effectiveness of your algorithms or models; when all, or most, of the data needs to be analyzed; or when a sampling of the data isn’t going to be nearly as effective. They are also helpful when you’re not content to just sample the data—you want to look at every interaction because you believe it will yield a competitive advantage” (Zikopoulos et al., 2013: 23, cursivas propias).

⁶² “Big Data solutions are ideal when you aren’t completely sure where the investigation will take you, and you want elasticity of compute, storage, and the types of analytics that will be pursued” (Zikopoulos et al., 2013: 23). En *La ressemblance par contact*, Didi-Huberman (2008) también señala la pertinencia del modelo heurístico para entender la epistemología de la impronta: “Faire une empreinte, c’est alors émettre une hypothèse technique, pour voir ce que la donne, tout simplement [...] Cette valeur heuristique de l’empreinte—cette valeur d’experimentation ouverte—me semble fondamentale” (2008: 31). Para Didi-Huberman, desde luego, su valor descansa en el “simplemente”, esto es, en mantener la apertura formal de este proceso, pero su misma lógica es la que la estrategia de Big Data trata de aplicar, pues también ella obedece

pues, aparecen cuatro conceptos reguladores en los que su dimensión utilitarista, deseante, compulsiva y abductiva es difícil de ignorar. En primer lugar, el utilitarismo: todo puede ser analizado y todo puede ser puesto en relación. En segundo lugar, el deseo: el “analista” siempre quiere y espera *más* (más datos, más velocidad, más interacciones, más conocimiento). En tercer lugar, la compulsión: el análisis es iterativo, continuo, mecánico; por eso se llama también minería de datos (*data mining*) (Zhu & Davidson, 2007): actúa percutiendo su objeto, atravesándolo, como un automatismo de repetición que busca encontrar precisamente un patrón, un ritmo *significante* en los datos. En cuarto lugar, la abducción: pues a pesar de la presunta eficacia clínica de los otros tres principios, todo se juega como en una tirada de dados, en la que el modelo heurístico asegura que, una vez encontrado un patrón, *como por azar*, éste se convertirá inmediatamente en la causa de toda la estructura de la búsqueda: un hallazgo que, como para Freud, no será más que un reencuentro (no en vano se habla de la analítica de datos como un proceso de “knowledge discovery”).⁶³ Estas cuatro dimensiones del discurso, que atraviesan la epistemología analítica del Big Data, toman, en las páginas introductorias al estudio de Zikopoulos (2013: 5), una formulación explícita:

There’s an “if” here that tightly correlates with the promise of Big Data: “If you could collect and analyze all the data...” We like to refer to the capability to analyze all the data as *whole population analytics*.⁶⁴

a esta definición: “La forme, dans le processus d’empreinte, n’est jamais rigoureusement “pré-visible”: elle est toujours problématique, inattendue, instable, *ouverte*” (2008: 33). Del lado de los procesos artísticos en el trabajo con nuevos medios, esta heurística puede articularse alrededor del concepto de *prototipado*, una dinámica computacional y de programación fundada en el ensayo y error como medio para producir un “encuentro” inadvertido con la forma. Sobre la importancia de las estrategias de prototipado en la cultura digital contemporánea, por ejemplo, el seminario “Culturas del prototipado”, celebrado en Medialab-Prado y Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC) en noviembre de 2010 (documentación online disponible en http://medialab-prado.es/article/culturas_del_prototipado_documentacion_del_seminario, visitada el 10/1/2013).

⁶³ Ver www.knowledgediscovery.info/, visitada el 24/10/2012.

⁶⁴ De hecho, la retórica del “tan sólo si...” orienta por completo la definición de los objetivos de una “solución” basada en Big Data: “The structured data is easy to store and analyze; however, analyzing its unstructured components for intent, sentiment, and so on is very hard, but it’s got the potential to be very rewarding, *if...*” (7). “These days, folks just let you know when they’ve checked in at the gym or what restaurant they’re in through social apps that just convert geographic coordinates into easily identifiable places. Such data often has built-

“Si tan solo pudiera...”; la relación entre la totalidad de los datos, la extenuación de todas sus posibilidades relacionales y la “inteligencia” o generación de valor dependiente de aquellas se postula como el motor que pone en movimiento el paradigma del Big Data, como una utopía condicional, su verdadera “promesa” que sueña con cumplir. Este “if...”, como el “Go on” the Bentham, actúa a un tiempo como aquello que designa el fracaso del sistema y como aquello que lo impulsa hacia adelante, tratando de cubrir todos los huecos, aspirando a su sutura final prometida (en definitiva, como su significante-maestro).⁶⁵ Así, “*si tan sólo* hubiera tenido acceso a más datos, a esos datos que la API no me proporciona...; *si tan sólo* hubiera tenido la arquitectura—y el dinero, y el conocimiento, y los logaritmos adecuados—necesaria para analizar esos datos con aquellos, si hubiera podido hacer uso de todo esa variedad de datos desestructurados...; *si tan sólo* hubiera podido calcularlos a tiempo...; *si tan sólo* hubiera tenido herramientas que me hubieran hecho descartar el ruido de la información... entonces y sólo entonces habría tenido éxito”.

La lógica que impera es, fundamentalmente, una lógica económica libidinal orientada a la explicitación final de un deseo, a la correspondencia final entre el deseo y su objeto. Una lógica que, retomando la perspectiva psicoanalítica, corresponde a la fetichización del objeto *a*. Desde este punto de vista, lo que se fetichiza y trata de eliminarse del sistema, siendo a su vez absolutamente determinante para su movimiento, es precisamente el impedimento tecnológico, la imposibilidad del acceso a la totalidad; y en última instancia, el mismo índice como promesa de un dato revelador (los datos están ahí y revelan su propia verdad—como para el policía frente a la escena del crimen—*si* somos capaces de interpretarlos adecuadamente, *si* somos capaces de transformar su falta de estructura en un significante inteligible, en significado). Así, esta promesa encarnada en el Big Data responde a la fantasía del mapeo absoluto de los fenómenos del mundo y sus relaciones como portadoras de sentido, al descriframiento final de la afinidad oculta, de las relaciones entre los

in location awareness, which represents another tremendous opportunity for finer granularities of personalization or profiled risk assessment, *if...*” (8).

⁶⁵ Una promesa que, evidentemente, necesita jalones o coagulaciones predictivas de probado éxito para poderse configurar imaginariamente como posible. De ahí la importancia de una educación cultural que provea de ejemplos exitosos al paradigma (*Moneyball*, de Bennett Miller, 2011, sobre su aplicación al deporte profesionalizado) o casos concretos de extrema adecuación del modelo de análisis a la realidad empírica (el trabajo de Nate Silver—<http://fivethirtyeight.blogs.nytimes.com/>, consultada el 17/11/2012—y su predicción de las elecciones estadounidenses de 2012).

seres y los acontecimientos del mundo.⁶⁶ Totalidad, exhaustividad, conocimiento y valor como una cadena de correlaciones que opera en ambos sentidos, cuyas fisuras son sólo impedimentos tecnológica y metodológicamente superables, puesto que son imaginables (esto es, imaginarios). Desde las páginas de la revista *Wired*, Chris Anderson (2008) llegaba a proponer que estas transformaciones supondrían el “fin de la teoría”, el advenimiento de un modelo de comprensión del mundo en el que la trazabilidad absoluta de las acciones y los fenómenos haría innecesarios y obsoletos los modelos teóricos que tratan de explicarlas o comprenderlas; para Anderson (2008), “with enough data, the numbers speak for themselves”, la correlación sería suficiente para entender las conexiones, el análisis se podría llevar a cabo sin necesidades de hipótesis de partida (esto es, siguiendo este modelo heurístico señalado anteriormente), y los algoritmos estadísticos arrojarían por fin los patrones (*patterns*) del mundo, su gráfica (la forma representacional más utilizada para dar cuenta de los resultados del Big Data es precisamente la visualización de datos), allí donde los “modelos científicos” descarrilarían.

Independientemente del tono elegíaco y mistificador, y de los errores e imprecisiones en los que Anderson incurre a la hora de definir conceptos como “modelo científico” o “teoría” (modelos que, lógicamente, son absolutamente determinantes en la elaboración de los algoritmos necesarios para su conversión en información), lo que aparece aquí es el deseo de una epistemología que es ya una verdadera *prosa del mundo*, cuyo movimiento incesante no sólo se orienta hacia las estrategias cada vez más complejas y abarcales de análisis de datos, sino también hacia la producción de nuevas y cada vez más variadas fuentes de datos: generación de nuevos entramados relacionales, multiplicación exponencial de sensores, inscripción digital de virtualmente todas las modulaciones del mundo, explicitación y visualización del entramado oculto de la naturaleza. Un paradigma epistemológico en el que la afección del mundo es ya una afección legible, convertida en un signo descifrable, esto es, en un índice

⁶⁶ “*Totality* refers to the increased desire to process and analyze all available data, rather than analyzing a sample of data and extrapolating the results; *exploration* relates to analytic approaches in which the schema is defined in response to the nature of the query; and *frequency* refers to the desire to increase the rate of analysis in order to generate more accurate and timely business *intelligence*”. (Zikopoulos et al., 2012: xvii-xix).

designativo⁶⁷ que resuena con una extraña y anacrónica fuerza en las palabras de Michel Foucault (1982: 42-43):

... el lenguaje real [...] [e]s más bien una cosa opaca, misteriosa, cerrada sobre sí misma, masa fragmentada y enigmática punto por punto, que se mezcla aquí o allá con las figuras del mundo y se enreda en ellas: tanto y tan bien que, todas juntas, forman una red de marcas en la que cada una puede desempeñar, y desempeña en efecto, en relación con todas las demás, el papel de contenido o de signo, de secreto o de indicio. [...] El lenguaje no es un sistema arbitrario; está depositado en el mundo y forma, a la vez, parte de él, porque las cosas mismas ocultan y manifiestan su enigma como un lenguaje y porque las palabras se proponen a los hombres como cosas que hay que descifrar. La gran metáfora del libro que se abre, que se deletrea y que se lee para conocer la naturaleza, no es sino el envés visible de otra transferencia, mucho más profunda, que obliga al lenguaje a residir al lado del mundo, entre las plantas, las hierbas, las piedras y los animales.

Una *episteme* anacrónica puesto que, como señalaba al principio de este capítulo, lo que Foucault describía con estas palabras era esa prosa del mundo anterior al corte que, a lo largo del siglo XVII, separaría finalmente las palabras y las cosas. Por esta razón, la narrativa distópica que apunta a la red como un lugar potencialmente peligroso en virtud de su capacidad de vigilancia y control (ver, por ejemplo, Martín Prada, 2012), esto es, la que lo asemeja a la distribución del saber y lo visible de acuerdo al modelo *visual* del panóptico, yerra en parte al fetichizar la capacidad relacional e inscriptora como un asunto relacionado con su potencial violencia sobre el ámbito de lo privado.⁶⁸ Es, al contrario, la caracteri-

⁶⁷ Aquí es conveniente recordar una de las definiciones que Peirce (*CP* §2.249) ofreció del índice: “an Index is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of being really affected by that Object. [...] it is not the mere resemblance [...] it is the actual modification of it by the Object”.

⁶⁸ De hecho, los análisis basados en estrategias de Big Data eluden explícitamente la cuestión de las identidades que están detrás de los datos; y no sólo por políticas de privacidad impuestas desde normativas o legislaciones vigentes, sino porque la singularización radical del entramado indexical sólo puede llevarse a cabo por máquinas, en las que la dimensión intersubjetiva que lleva acarreada, física o virtualmente, el concepto de vigilancia, está totalmente fuera de juego: no interesa, pero tampoco es posible. En otras palabras, lo que somos capaces de imaginar como violación de privacidad es sólo el acceso *por parte de alguien* al régimen de datos que constituía el archivo policíaco ortodoxo de la modernidad: la identificación, la dirección, los lugares y horarios que uno visita, etc. Pero imaginar el trazado relacional de la actividad productiva en Internet es, en sentido estricto, tratar con lo sublime. Cualquier

zación del dispositivo foucaultiano de Miller la que apunta, de un modo más nuclear, a la epistemología del dispositivo red. Retomando aquí sus palabras, el delirio utilitarista de Bentham resuena fuertemente en la caracterización del discurso relacional del Big Data:

The utilitarian is, per se, *dedicated to the exhaustive*. In the first place, no object is beneath the utilitarian's attention or unworthy of it: anything susceptible of being known is matter for a science, just as anything susceptible of being done is matter for an art. There is no a priori discrimination: *the utilitarian indiscriminately welcomes anything at all, no matter what; he is a polyvalent theoretician to whom nothing is foreign*. (Miller, 1987: 19, cursivas propias)

Y sin embargo, lo que el texto de Miller señala, casi como un comentario inocente, es lo que parece describir la diferencia entre la heurística del análisis y la heurística de la producción de lo común, como las dos caras del proceso indexical: todo lo que puede *saberse* es objeto de la ciencia, dice, del mismo modo en que todo lo que puede *hacerse* es asunto del arte. Entre el saber y el hacer, como entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación,⁶⁹ se abre una diferencia fundamental, la que apunta a la performatividad de los procesos relacionales que asegura la indexicalidad como portadora de una promesa de emancipación. Una cuestión que, en el capítulo final, abordo en relación con la obra de Walter Benjamin.

6. CODA: LA FIEBRE INSCRIPTORA DE MAREY

La fantasía utilitarista del panóptico y su relación con los procesos inscriptores (la continua proliferación de sensores y actuadores, algoritmos y lenguajes de interacción con el mundo físico, métodos de visualización, etc.) encuentra, en un determinado desarrollo de las ciencias de finales siglo XIX, un eslabón intermedio cuya importancia, además, fue crucial para el desarrollo de las tecnologías de representación indexical (fotografía y cine). En 1878, cuatro años antes de la construcción del primer fusil cronofotográfico, Étienne-Jules Marey (1885) publicaba *La méthode*

cláusula de privacidad de una red social online es perfectamente clara al respecto (ver, por ejemplo, <http://instagram.com/about/legal/privacy/updated/>, consultada el 19/12/2012).

⁶⁹ Ver capítulo 4, en relación con la distinción entre aparato y dispositivo.

graphique dans le sciences expérimentales, et principalement en physiologie et en médecine. Como científico y fisiólogo en la segunda mitad del siglo XIX, el proyecto general de Marey se podría inscribir en una tendencia positivista comprometida con un concepto de vida coherente con las preocupaciones propias de la modernidad, esto es, un concepto de vida entendida a partir de una metáfora maquinista, que subrayaba la importancia de su estado dinámico: el movimiento, los procesos de producción y el cambio.⁷⁰ El método gráfico al que alude el título de su estudio de 1878 se refiere pues a una serie de principios técnicos y metodológicos que pudieran dar cuenta de la escritura de estos procesos, inscripciones gráficas que pudieran expresar la modulación temporal del movimiento.

Como señala Doane (2002: 47), “[f]rom the start, indexicality was the major stake of Marey’s representational practices. It was crucial that the body whose movement was being measured be the direct source for the tracing”. De esta manera, la inscripción directa y automática del proceso en una superficie sensible aseguraría la no intromisión de procesos subjetivos o interpretativos en su exposición. Pero por otro lado, la diversidad de sus aparatos inscriptores de movimiento (*appareils inscripteurs*), lo que hoy podríamos llamar sensores, posibilitaba la inscripción gráfica de procesos cuya percepción resultaba imposible para los sentidos. El desarrollo de aparatos de medida como el esfigmógrafo o el miógrafo, como también la incorporación de los medios fotográficos en sus métodos de estudio, posibilitaban el acceso a un mundo sensible no perceptible para el sujeto, capaces de revelar gráficamente movimientos que se situaban más allá de su experiencia sensible. En este sentido, la tarea científica de Marey pretendía superar un doble obstáculo: por un lado, la limitación del dominio sensible del ser humano; por otro lado, la insuficiencia del lenguaje para simbolizar los procesos objeto de estudio:

En effet, [la méthode graphique] saisit des nuances qui échapperaient aux autres moyens d’observation; s’agit-il d’exposer la marche d’un phénomène, elle en traduit les phases avec une clarté que le langage ne possède pas. (Marey, 1885: i)

⁷⁰ “Depuis longtemps [la science] possédait les moyens de mesurer avec exactitude les dimensions, le poids, la composition, en un mot l’état statique des corps de la nature; elle commence à étudier les forces dans leur état dynamique. Mouvements, courants électriques, variations de la pesanteur ou de la température, tel est le champ à explorer” (Marey, 1885: iii). Para un estudio de este proceso de “vivificación de la mirada fisiológica”, ver Lisa Cartwright (1997), *Screening the Body. Tracing Medicine’s Visual Culture*.

La apelación a las tecnologías de registro indexical llegaba, así, al límite de considerar que lo que ahí se expresaba, en una tabla o una gráfica, era “le langage des phénomènes eux-mêmes” (iii), una “véritable langue universelle” que, perfeccionada a lo largo de los siglos, había llegado por fin a un estado en el que “elle tend à élargir son domaine et à s’appliquer à toutes sortes d’objets, portant partout avec elle l’exactitude, la concision et la clarté” (iv, cursivas propias). Contra las acusaciones de promover un método que, dando voz a los fenómenos del mundo, se autopostularía como el ejecutor final de la propia teoría y las herramientas propias de la razón, Marey insistía en elevar la evidencia indexical al estatuto de verdad muda, ante la que el lenguaje debía callar:

... on pourrait répondre que les arguments de la dialectique ne trouvent place que dans les discussions sur des sujets mal connus; que *là où se trouve l’évidence, il n’est plus besoin de raisonnements*, et que la démonstration arrivée à son plus haut terme ne se sert pas de paroles: *on ne prouve pas la lumière*. (Marey, 1885: v-vi, cursivas propias)

Así, los diferentes medios de inscripción gráfica podrían dar cuenta de la práctica totalidad de las dinámicas y procesos del mundo físico, fenómenos cuya compleja conectividad y relacionalidad podrían expresarse con claridad tan sólo con “réduire à leur forme graphique les documents accumulés” y al “condenser toutes les mesures prises en une courbe dont chaque détermination ne fournit qu’un point” (vii). Para Marey, el estallido cuantitativo de registros indexicales no implicaba en absoluto una dificultad relacionada con su legibilidad, sino que correctamente dispuestos gráficamente, sometidos a una analítica adecuada, abrían un campo evidente a relaciones “qui étaient autrefois entièrement inaccessibles” (vii): “plus les éléments sont complexes, plus l’ensemble paraîtra simple. D’innombrables points se réduisent en quelques lignes, et celles-ci se dégagent d’autant plus claires et plus parfaites que leurs éléments sont plus nombreux” (Marey, 1885: viii).

El método gráfico, por tanto, podía ser aplicado tanto en la física como en la química, en la “economía social” o la demografía, en la medicina, la ingeniería civil o militar, la fisiología, topografía, neurología o meteorología; en definitiva, en una “extrême variété des phénomènes que les appareils inscripteurs traduisent en rend le classement difficile” (ix).⁷¹

⁷¹ Marey (cfr. 1885: ix) cita aparatos destinados a inscribir las huellas de movimientos físicos, cambios de temperatura, corrientes eléctricas, variaciones de peso, esfuerzos de tracción, presión, rendimiento, cambios de volumen, velocidades, trayectorias, relaciones de sucesión, de duración, de ritmos... una

El terreno de los movimientos a explorar, y con ellos de los campos de saber a los que su método gráfico debía servir, excedía ampliamente el terreno de las inscripciones de lo visible y del movimiento de los cuerpos. Desde este punto de vista, la adopción de métodos fotográficos, a partir de la década de los ochenta, debe entenderse como un paso orientado a la resolución de ciertos problemas que otros aparatos de inscripción no podían resolver: movimientos tan leves que serían alterados o impedidos en el mero contacto con los aparatos de inscripción, o movimientos inaccesibles, tan amplios en tiempo y espacio que no podrían ser cubiertos más que a cierta distancia. De cualquiera de las maneras, para Marey la fotografía no ocupaba en absoluto la posición de dispositivo de referencia para entender las relaciones entre la realidad física y su representación por medios indexicales, sino sólo un caso más, “un succédané de l’inscription mécanique” (addenda, Marey, 1885: 2) adecuado únicamente en determinados casos, para determinados fines: aquellos en los que el fenómeno inscrito debiera ser de naturaleza óptica.

La fotografía, por tanto, forma parte de un movimiento mucho mayor por el que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, las “ciencias del registro”, según la expresión de Georges Didi-Huberman (2002: 118), trataron de inscribir las huellas de todo un campo fenoménico e “infra-fenoménico”, es decir, un campo de relaciones y movimientos visibles e invisibles, físicos y psíquicos, sensibles e imperceptibles, cuyo límite no parecía poder imaginarse, pues podría, potencialmente, abarcar literalmente la totalidad de los fenómenos, la realidad al completo. A lo largo de este desarrollo tecnológico y metodológico, lo que parece estar en juego es la emergencia de una epistemología cuyas trazas pueden encontrarse en textos como la introducción a *Le méthode graphique* de Marey; una teoría del conocimiento para la cual la irrefutabilidad de la marca indexical garantiza que la dinámica que traza el punto al moverse, la curva que dibuja el gráfico, no sólo corresponda sino que literalmente *sea* la emanación de su objeto, su marca. En esta epistemología del contacto, del índice, realidad y representación se vuelven por completo indistinguibles. Si los objetos, como sostiene Marey, hablan por sí mismos y en su mismo lenguaje, si se dejan inscribir mansamente, y cada vez con más precisión, en más cantidad, el requerimiento del lenguaje se hace innecesario; nin-

enumeración “fastidieuse” que resolverá, en el proyecto del ensayo del que se trata, mediante el análisis del principio unificador a todos ellos: el principio de inscripción del movimiento “propriadamente dicho”, esto es, la relación “du temps à l’espace” que “devant servir de type pour exprimer graphiquement toutes les autres relations” (ix). La segunda parte de su tratado está dedicada a ellos.

gún sistema simbólico podría hacer otra cosa que arruinar el “lenguaje mismo de los fenómenos”, cuyas curvas expuestas en gráficas son, de algún modo, los fenómenos mismos. Philippe-Alain Michaud (1998: 88) lo expresa en los siguientes términos: “the figure is conceived not as a modification or a state but as the manifestation of an energy”; la energía que es la de las mismas cosas en su movimiento.

A lo largo de las últimas dos décadas, y fundamentalmente desde el campo emergente de la visualización de datos y la captura de movimiento, la figura de Marey ha sido ampliamente reivindicada como un pionero de estas estrategias representacionales (Menache, 2011). Menos, sin embargo, ha sido comentado en relación con su proyecto epistemológico fundado en lo que François Dagognet (1992) denominó como su “pasión por la huella”, la extenuante inscripción, mediante las técnicas y tecnologías más diversas, de todos los flujos constituyentes del mundo físico como única medida y garantía para su comprensión. El registro sistemático y su inscripción gráfica no sólo haría visible lo invisible, sino que todo el mapa de las relaciones del mundo podría advenir a la conciencia: las trazas dejarían rutas, “curvas”, cuyos patrones, iteraciones, correlaciones y desviaciones podrían cruzarse, compararse o señalarse sin recurso a modelos causales o explicaciones sistémicas. Como señala Dagognet (1992: 15), “no one was as successful at making visible what kept into shadows”, nadie antes había tratado, con tanto empeño, de “track down the imperceptible, the fleeting, the tumultuous and the flashing” (excepto, quizá, Jeremy Bentham). Pero de hecho, este mismo proyecto que Lev Manovich (2008) ha calificado como “antisublime”, en la medida en que resiste la imposibilidad de una transcripción a estados visualizables todo orden fenoménico, es, como he señalado, una de las características más señaladas de una cultura digital caracterizada por la hegemonía del dato.

Lo que distingue el paradigma epistemológico el Big Data de la fiebre inscriptora de Marey estriba, entonces, en la circularidad y reciprocidad de las relaciones. Para Marey, bastaba con escribir el mundo como la curvatura de una gráfica; con el Big Data, el dominio del sensor y del algoritmo que descifra el pulso del mundo se conecta directamente con un actuador, esto es, con el elemento que devuelve al entorno una señal modificada. Es esta reciprocidad la que asegura la afectividad del dispositivo red, a un tiempo sensible a las intensidades que pasan por ella y productor de nuevas intensidades.⁷² Es precisamente porque la analítica puede

⁷² Esta es una lógica digital que opera en todos los registros de actividad posible: desde la experimentalidad de obras y proyectos basados en Arduino

ser productiva, porque puede cambiar las reglas y formas de relación y añadir o suprimir trazados, que se puede concebir la explotación económica, pero también inmaterial (como creación de valor “añadido”, esto es, conocimiento, innovación, “inteligencia”, predictibilidad, etc., que a su vez puede reconvertirse en valor económico) de la propia vida en tanto inscrita en el dispositivo. Una anacrónica *prosa del mundo* en la que la indexicalidad, del panóptico a Marey, del dispositivo cinematográfico al dispositivo red, juega un papel determinante.

Lo que los teóricos del aparato llamaban inscripción de procesos, operaciones de designación, huellas del trabajo, marcas de enunciación, etc., son hoy, en el seno de la cultura digital, elementos que se reintegran en la positividad de las relaciones soñada por Marey: índices cuantificables, designables en toda su especificidad y positividad dentro del conjunto de relaciones en las que se insertan y desde las que son productivos; instancias materiales y no discursivas. En este sentido, la teorización del dispositivo red, desde el paradigma epistemológico que lo sustenta, no obedece ya a un fundamento metapsicológico de producción de subjetividad, sino a una física que casi podría denominarse *natural*, en el mismo sentido en el que las ciencias naturales del siglo xvi se empeñaron en leer la disposición cosmológica del mundo en sus trazas. Responde también a una fundamentación material en la que el paradigma de conectividad, junto al paradigma indexical, establece no sólo la serie de correspondencias del mundo, sino su potencial explicitación y explotación, puesto que relaciones de vida y relaciones mensurables y localizables en un espacio digital son, o más bien querrían ser, correlativas y transitables en ambos sentidos. Con el desarrollo de tecnologías de computación ubicua, la explosión de hardware sensitivo y las arquitecturas de software de procesado de Big Data, la dimensión indexical del dispositivo red se expande fantasmáticamente hacia la posibilidad de cubrir la totalidad de los fenómenos del mundo, en los que su modulación, por más infinitesimal que sea, puede ser trazada sincrónicamente en una grafía visual dinámica, es susceptible de ser escrita en un código continuo asegurado por el dominio de la huella. En suma, el dispositivo red postula un paradigma epistemo-

(www.arduino.cc/es/, consultada el 3/10/2012) a la monitorización de una operación quirúrgica, pasando por el ejemplo quizá más evidente y visual de todos: la corrección de color de una imagen en cualquier software profesional, en los que las herramientas que nos permiten monitorizar la información de la imagen—un monitor de forma de onda, un histograma...—son a la vez una superficie reversible de contacto: cuando modificamos la gráfica que representa los valores de la imagen, la imagen se modula para adecuarse a la gráfica.

lógico inconsciente, en el que el mundo y su representación convergen en un gran sueño mimético. Y es esta facultad mimética, en relación con la indexicalidad, la que me propongo estudiar en el último capítulo.

6. Compulsiones miméticas. Política e intervención en la teoría del cine de Walter Benjamin

1. ORGANIZAR EL ESFUERZO

The process was an organizing effort, but typically an organizing effort involves some incentive; people usually respond to such efforts because they will be able to make something or learn something. (Sharon Hayes, en entrevista con Bryan-Wilson, 2009: 82)

El 4 de febrero de 1974, la rica heredera del imperio Hearst, Patty Hearst, de 19 años, fue secuestrada en su apartamento de Berkeley (California) por miembros de una organización política radical conocida como *Ejército de Liberación Simbiótico* (*Symbionese Liberation Army*, o SLA).¹ Entre febrero y abril, el SLA grabó y difundió cuatro cintas de audio con la voz de la secuestrada. En las tres primeras, Patty habla de su estado de salud y describe las aspiraciones políticas de la organización y las exigencias que la SLA reclama para su puesta en libertad. En la última cinta, Patty afirmaba llamarse *Tania* y haberse unido a la lucha del SLA, a la que estaría vinculada hasta su detención el 18 de septiembre de 1975.

Entre junio de 2001 y enero de 2002, la artista y *performer* Sharon Hayes produjo una obra titulada *Symbionese Liberation Army* (SLA)

¹ Simbiótico, o simbiónés. Según explican en su manifiesto (“S.L.A. Revolutionary War Declaration, Program Outlined,” 1974), *Symbionese* aludía a *simbiosis*, como comunidad heterogénea de individuos: “The name ‘symbionese’ is taken from the word *symbiosis* and we define its meaning as a body of dissimilar bodies and organisms living in deep and loving harmony and partnership in the best interest of all within the body”.

Screeds #13, 16, 20, and 29, presentada al público como una instalación audiovisual de cuatro canales.² Cada canal es una proyección en vídeo de su rostro lavado en primer plano, contra un fondo blanco. Las imágenes se proyectan sucesivamente sobre las cuatro paredes de un espacio rectangular (cuando un vídeo termina, empieza el siguiente). En cada imagen, sin apenas moverse, Hayes trata de recitar de memoria cada una las cuatro grabaciones de Patty/Tania. No hay voluntad de interpretar, sino de repetir mecánicamente sus palabras. En contraposición a la voz de Patty, que se muestra tranquilizadora en las primeras grabaciones, o de Tania, que recita su manifiesto con seguridad y energía,³ el recital de Hayes es plano y homogéneo. Además, las palabras le fallan. Aunque hay momentos en los que consigue hablar sin interrupción, el flujo de su discurso está casi siempre sacudido por vacilaciones, errores y pausas. Tras breves minutos de visionado, incluso los intervalos más fluidos empiezan a provocar una cierta sensación de desasosiego, como si soportaran la inminencia de un fracaso seguro. Fuera de cuadro, un coro de voces anónimas corrige cada fisura en la recitación. Una sola sílaba repetida, una pequeña variación gramatical o una pausa demasiado larga, y el coro alza su voz para apuntar las palabras exactas de Hearst. Sus voces irrumpen en oleadas, algunas veces en sincronía perfecta, pero normalmente encabalgadas: alguien detecta una vacilación y apunta la palabra correcta, y tras su voz surgen otras que repiten la transcripción exacta como un murmullo que se acrecienta, alcanza su límite y se disuelve suavemente. Algunas voces son apenas audibles, y otras se muestran seguras y exhortativas. Unas son dulces, y otras más graves. Así, la instancia que devuelve el flujo del discurso a su lugar exacto expresa también una inexactitud: no ya la de la correlación de los significantes, sino la que irrumpe en la propia performance como acto de habla.

A veces, las voces ríen cuando Hayes parece bloqueada, o cuando su cara denota que ha perdido el hilo. Aunque su mirada se dirige siempre a la cámara, hay momentos en los que la artista desvía los ojos hacia su público, hacia el coro, como si solicitara ayuda (“I’m sorry, could you give me the line?”, dice en una ocasión). El coro, al igual que un público compasivo con el esfuerzo de un atleta, no censura los errores de Hayes; al contrario, la acompañan y ayudan a proseguir. Lo que la cámara regis-

² La obra de Hayes pudo verse en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid en la exposición *Sharon Hayes: Habla* (2012, del 30 de mayo al 24 de septiembre, Edificio Sabatini, Planta 3. Comisariada por Lynne Cooke).

³ Fragmentos de estas cintas pueden escucharse en <http://www.history.com/speeches/patty-hearts-speaks-during-captivity/>, visitada el 15/1/2013.

tra no es, pues, la interpretación de Hayes, sino la interacción de Hayes y un público cuya labor, aunque correctora y crítica, mantiene en todo momento una cercanía empática con el cuerpo y la voz frente a la cámara. Hayes, por tanto, propone su pieza como el documento de un espacio relacional, un espacio público y performativo. Pero este espacio está organizado alrededor de la cámara y su capacidad para registrar imágenes y sonidos. En otras palabras, la cámara no registra un acontecimiento, sino que forma parte de él, como la instancia técnica que lo dispone, lo reparte y lo organiza; lo que, en definitiva, hace posible un esfuerzo conjunto, un ensayo o tentativa que no cesa de fracasar.

Este dispositivo, además, se ensambla crítica, dialécticamente, con un segundo dispositivo: el de la grabadora de sonido que registró las palabras de Patty/Tania. Ambas escenas giran alrededor de las relaciones de poder que instituyen las tecnologías de inscripción, y en ambas se puede figurar una estructura análoga en la distribución de esas relaciones: de un lado, Hayes/Patty/Tania, como actores principales de una dramatización. Del otro lado, el coro y los miembros del SLA, a los que no es difícil suponer en la misma habitación en la que fueron grabados los comunicados. Ambos actúan como agentes fuera de cuadro, a un tiempo como observadores del correcto funcionamiento del drama, y como actores secundarios que garantizan y a la vez determinan y obligan a la ejecución de la escena. Tampoco el texto original de Patty/Tania, al igual que el de Hayes, es en modo alguno una expresión de su voluntad, sino un documento cuidadosamente fabricado para provocar un efecto en la audiencia. Pero al contrario que la audiencia de la obra de Hayes, un público al que no se le obliga a nada, la audiencia de las cintas de la SLA es una audiencia cautiva. En los comunicados de Patty/Tania, la *suposición* del colectivo en *off* significa figurar su *imposición* del correcto funcionamiento del discurso. No oímos las correcciones a la declamación de Patty, pero podemos suponer que podría haberlas habido, y suponer también que entonces habrían cortado la toma y vuelto a empezar. Se supone (porque no hay evidencia material) que imponen, una imposición que se redobra en el tipo de eficacia a la que aspira: exigir ciertas condiciones para el rescate. Incluso cuando Patty ya no es Patty sino Tania, en el discurso aún cabe la duda (no en vano, su caso fue estudiado como una patología derivada del estrés traumático, un síndrome de Estocolmo que habría de servir como coartada para su defensa).⁴ En este sentido, no sólo el texto, sino

⁴ De hecho, en su juicio, comenzado el 20 de marzo de 1976, Patty alegó precisamente esto: que había sido encerrada, cegada, drogada con LSD y

la escenografía completa del drama es producida como repetición. Y en sentido estricto, la distribución de poder y saber que instituye es exactamente la misma. Es más, la obra de Hayes repite con absoluta literalidad la relación que se establece en el escenario original: si el papel de los secuestradores es activo, Hayes hace de su coro un agente actoral; si Patty/Tania trata de dar voz a un texto, Hayes se esfuerza en reproducir cada palabra; si la grabadora delimita el espacio de lo audible y lo inaudible, la cámara distribuye el campo de lo visible y su contracampo no visible (no sólo el habla del coro es literalizada, sino también la figura, lo que uno supone o se *figura*); si las cintas se dirigen a una audiencia esperando un efecto, la pieza de Hayes espera también ser mirada y escuchada por un público. Y así, aunque las fuerzas que despliega el dispositivo sean exactamente la mismas y se tensen en los mismos términos y órdenes, la literalidad de la repetición permite a Hayes encontrar una oportunidad para otra propuesta; la suposición no implica ya imposición, sino *proposición*.

Por descontado, *SLA Screeds* es una acción que tematiza la dimensión política de la memoria, el olvido y la repetición como experiencia, en la *performance* y el *reenactment*. La obra de Hayes, en esta y otras piezas, circula alrededor de estos temas en relación con lo público: los modos en los que lo colectivo es creado, actuado y erosionado; la necesidad de preservar la eficacia crítica y política de la memoria; el diseño de estrategias de organización formal que puedan mantener abierta la contingencia, un espacio que no se pliegue a un sentido normativo dado, sino que se abra a una propuesta, a una experimentación lúdica, en la que prime el ensayo y el esfuerzo colectivo.⁵ El “aparato” cinematográfico (o la cámara de

abusada física y sexualmente por sus secuestradores, y que no tuvo más remedio que unirse a ellos para poder sobrevivir. Aunque fue desoída por el tribunal, apenas pasó dos años en la cárcel acusada del robo a un banco. Hearst fue finalmente indultada de toda responsabilidad penal bajo el gobierno de la administración Clinton en 2001, el mismo año en el que Sharon Hayes produjo su pieza. (http://en.wikipedia.org/wiki/Symbionese_Liberation_Army consultada el 2/2/2013).

⁵ La dimensión crítica, lúdica y performativa de la obra de Hayes es característica de la irrupción de un “nuevo realismo” en el audiovisual y el arte contemporáneo durante la última década. Como señala Maria Muhle (2008), “a form or realism that doesn’t intend to represent a scene but instead to propose an alternative through the awareness of the fact that reality is (inter) changeable: it is the realisation of contingency that suggests a form of political resistance”. Un realismo que, como señalaba brevemente en el capítulo 3, está directamente relacionado con el auge de una nueva performatividad y con el fenómeno de los *reenactments*, en los que tanto la obra de John Austin (1979) como su apropiación *queer* por Judith Butler (1988, 1993) han cobrado un

vídeo), actúa ya como un tablero o espacio de juego, en el que, y desde el que, lo colectivo encuentra una manera de ensayarse como una perpetua apertura a lo posible; un espacio, como señala Hayes, en el que se juegue la posibilidad de un conocimiento, o la posibilidad, al menos, de *hacer*, probar o experimentar algo (aunque no se sepa muy bien qué). Pero este espacio no se propone como un desmantelamiento del aparato, contra su figurabilidad o contra el sistema de determinaciones y posiciones que instituye. Al contrario, se entiende como un esfuerzo de organización de sus relaciones y posibilidades de figuración, como una manera de incorporar, de repetir y redimir su estructura. En otras palabras, ya más significadas históricamente, este trabajo “nunca será sólo el trabajo sobre los productos, sino ya, al mismo tiempo, su trabajo sobre los medios de producción”; un trabajo cuyo resultado, la pieza expuesta, deberá tener, “antes que su carácter de obra, una función organizadora”. Una función organizadora, pues, sobre el espacio público, y no sólo como un esfuerzo para organizarlo (mejor), sino como la organización misma del esfuerzo, que es el de sus agentes y actores, pero también el de la propia imagen como proceso material. Organizar el esfuerzo, por tanto, es ante todo organizar el pesimismo: desbaratar la eficacia demoníaca del aparato (su utilización como herramienta de coacción, imposición y control) y abrirlo a un espacio de juego para lo colectivo, a la dimensión performativa del dispositivo.

Las dos citas que cierran el párrafo anterior provienen del famoso texto de Walter Benjamin “El autor como productor”, de 1934 (AP, O II.2: 310).⁶ El texto es en realidad un guión, porque no estaba destinado a ser

valor prevalente. Para un acercamiento general en el marco de los estudios sobre cine, ver Margulies (2003). Sobre el *reenactment* como estrategia artística, ver Schneider (2011) y el dossier “Reenactment in Contemporary Documentary Film, Video and Performance” en la revista *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Vol. 50, No. 1/2 (Kahana, 2009), o los artículos de George Baker (2003; 2004) en *October*. En relación más estrecha con el trabajo de Sharon Hayes, en sus dimensiones públicas y participativas, ver la entrevista concedida para la revista *Grey Room* (Bryan-Wilson, 2009) y el monográfico de Chrissie Iles (2012) sobre su obra. Para un marco más general, ver Bishop (2006, 2012). La Documenta 12 de Kassel (*Documenta 12* 2007) dirigida por Roger M. Buergel y comisariada por Ruth Noack, prestó también especial atención a esta línea de trabajo.

⁶ En adelante, y en la medida de lo posible, se citará a partir de la versión castellana de las *Obras* de Walter Benjamin (O seguido del libro y volumen), edición al cuidado de Félix Duque, Juan Barja y Fernando Guerrero, que sigue la edición canónica de Rudolf Tiedemann y Hermann Schweppenhauser

publicado (de hecho, no se publicó en vida), sino que es el material para un discurso que debió haber dado en el Institut pour l' Étude du Fascisme en París, el 27 de Abril de 1934, y que, según anotan los editores de las *Obras*, no llegó a dictar nunca. Las cuestiones planteadas en la pieza de Hayes encuentran un precedente sintomático en el pensamiento de Walter Benjamin alrededor de la política, el espacio público, las tecnologías de inscripción y la facultad mimética.⁷ En su ensayo sobre el Surrealismo, redactado en 1929, este proyecto se articula de manera explícita en extrema conexión con Hayes: “Organizar el pesimismo no significa otra cosa que [...] descubrir en el espacio de lo que es la actuación política el espacio integral de las imágenes [*Bildraum*]. Un espacio de imágenes que no es susceptible de medirse de manera sin más contemplativa” (Benjamin, S, O II.1: 315). Como para Hayes, la relación de la humanidad con las tecnologías aparece cargada de una ambivalencia radical, a un tiempo como posibilidad de apertura de un intervalo o espacio de indeterminación, como *propuesta* que ensancha un espacio de imágenes [*Bildraum*], o como el dominio de una relación impositiva, una disposición de fuerzas que suprime toda posibilidad crítica de actuación y desencadena el pesimismo. Para Benjamin, esta ambivalencia es ya la que caracteriza a las

(*Gesammelte Schriften*). Las obras serán citadas por sus iniciales (por ejemplo, *Surrealismo* será S; *Calle de dirección única* será DU), que se irán indicando en cada aparición de una referencia. Puesto que sólo tres de los siete libros que componen las obras completas han sido, hasta la fecha, publicados en castellano, en los casos de textos no publicados aún en las *Obras* citaré según las traducciones más extendidas al castellano en otras editoriales, o en sus ediciones en habla inglesa. Aclaraciones terminológicas se contrastarán con la versión original de los textos en la edición alemana de Tiedemann & Schweppenhauser (que será referenciada como GS).

⁷ Por descontado, es complicado encontrar espacios que *no* encuentren un “precedente sintomático” en Benjamin, dada la enorme influencia de su pensamiento en la filosofía, la crítica cultural o los estudios visuales (y cuya manifestación más evidente en la actualidad puede ser el éxito intelectual filósofos como Giorgio Agamben o Jacques Rancière). A lo largo de este capítulo, por tanto, y asumiendo que no hago otra cosa que colaborar al “stablishment” benjaminiano, “the Benjamin industry”, en palabras de Susan Ingram (2002: 162), me gustaría establecer la enésima conexión con Benjamin en el marco estricto de su concepto de mimesis y su relación con el discurso contemporáneo de la producción relacional y las “multitudes interconectadas”. Y esto como un intento de resituar *desde el principio*, es decir, desde la articulación de un pensamiento, una acción y una colectivización de la experiencia *política* en el marco temporal de la década de los treinta del siglo XX, la pregnancia de un concepto en desuso (mimesis) y su decisiva intersección con la indexicalidad.

propias tecnologías de registro indexical; tecnologías que, como señala Miriam B. Hansen en su ensayo póstumo *Cinema and Experience*. *Kracauer, Benjamin, Adorno*, están igualmente atravesadas por “antinomias” (Hansen, 2012: 75). Las antinomias de Benjamin son en efecto contradicciones irresolubles; disyunciones que, a lo largo de toda su obra, se expresan en conjuntos de oposiciones binarias que se pliegan sintomáticamente sobre el cine y la fotografía: el aura y la huella, la memoria involuntaria y la memoria voluntaria, la experiencia enriquecida de la *Erfahrung* y su atrofia o aplanamiento como *Erlebnis*, el juego y la semejanza, y, como corolario, la politización de la estética como proyecto político de emancipación y la estetización de la política como sumisión al totalitarismo.

Estas oposiciones no constituyen, sin embargo, una dialéctica precisa y biunívoca. Al contrario, se tensan sobre el espacio de la tecnología como un anudamiento originario, sin solución de continuidad, en constante y precario equilibrio. Instituyen, por tanto, el espacio de la técnica fotográfica y cinematográfica como un espacio profundamente sobredeterminado, en el mismo sentido en el que un síntoma es ya un gesto sobredeterminado: como expresión de una “voluntad contraria” (Freud, OC I: 156). A lo largo de los capítulos anteriores, he venido señalando una misma sobredeterminación en la consideración de las tecnologías de inscripción, ya sea en el seno del dispositivo clásico, en la discusión en torno a la “teoría del aparato”, en la explosión audiovisual del “cine como dispositivo” o en el espacio relacional de la red. En todos estos escenarios de conflicto, los peligros de la tecnología han tendido a coagular en torno a los conceptos de figura y mimesis, entendidas en una dimensión reflexiva o especular que establece una relación “influyente”, marcada por su tendencia al totalitarismo. Sin embargo, y como he mostrado en estos casos, el mal objeto del mimetismo está igualmente construido en torno a la relación entre inscripción y proyección, al orden de designaciones que asegura el registro indexical.

En la obra de Benjamin, por el contrario, es la propia facultad mimética la que aparece cargada, desde el principio, de esta misma tensión antagónica entre emancipación y totalitarismo, pero también entre eficacia y placer.⁸ En las páginas que siguen, me propongo articular el concepto benjaminiano de facultad mimética en relación con las tecnologías de inscripción y reproducción, atendiendo especialmente al modo en el

⁸ Sobre la teoría de la mimesis en Benjamin, ver fundamentalmente Taussig (1993) y Weigel (1996).

que coagulan en torno al proceso de redacción de su obra quizá más emblemática, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Como es sabido, *La obra de arte* es ante todo un texto que trata de pensar las relaciones entre estética y política en el seno de las tecnologías de registro indexical. Pero en este ensayo, su interés por los medios de inscripción no se dirige hacia la experiencia privada de la recepción de la fotografía, sino hacia la dimensión pública y colectiva de la producción y recepción del cine. Además, no se dirige hacia este ámbito en el vacío, sino en conexión directa y explícita (aquí y en otros textos producidos por las mismas fechas) con la experiencia práctica del teatro, el cine y los medios colectivos de representación en la Rusia revolucionaria de la década de los veinte. En otras palabras, sus textos sobre *La obra de arte* definen un escenario estético y político que trata de mantener la pregnancia de un determinado modo de hacer (cine, pero también literatura o teatro) que, durante los años de redacción de la obra, estaba siendo ya eliminado por el *stablishment* soviético.

Indexicalidad, política y espacio público coagulan de un modo especialmente fértil y problemático en *La obra de arte*, de la que Benjamin, de hecho, elaboró tres versiones diferentes entre 1935 y 1939.⁹ La articulación entre cine y facultad mimética parece designar la principal preocupación y dificultad de Benjamin en este texto, y sus principales variaciones, reescrituras y supresiones apuntan en esta dirección. En primer lugar, por tanto, describiré la recepción general del concepto de mimesis

⁹ Existen, de hecho, cuatro versiones diferentes, puesto que la segunda fue publicada en francés con modificaciones sustanciales. Las abreviaturas que utilizaré en adelante corresponden al título (OA), seguido de la versión (1, 2, f—por francés—y 3). La primera versión, manuscrita, de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, fue redactada en el otoño de 1935, y está publicada en volumen 2 del libro I de las *Obras* (OA1, O I.2: 7-48), desde donde citaré. La segunda versión de 1936, considerada por Benjamin como su “*Ur-text*” (cfr. Hansen, 2004: 4), correspondiente al libro VII de las *Obras* (sin publicar en castellano), está traducida y comentada por Andrés E. Weikert (Benjamin, 2003), y será citada a partir del volumen *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* (Benjamin, OA2, 2008: 19-55). La traducción de esta segunda versión al francés, bajo el título *La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada*, realizada por Pierre Klossowski en 1936, sufrió varias amputaciones significantes, pero no una reformulación conceptual por parte del propio Benjamin. Será citada a partir del volumen 2 del libro 1 de las *Obras* (OAF, O I.2: 323-354), y también, cuando sea necesario, por su versión original en francés (GS I: 709-739). La tercera versión, de 1939, contiene cambios decisivos respecto a las versiones anteriores. Está igualmente traducida en el volumen 2 del libro I de las *Obras* (OA3, O I.2: 49-85), de donde citaré a continuación.

en el espacio intelectual de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, y la importancia que tuvo tanto para Benjamin como para dos autores contemporáneos y pertenecientes al mismo círculo intelectual del autor alemán, que han sido piezas importantes de esta investigación: Roger Caillois y Jacques Lacan. En segundo lugar, señalaré el espacio de antagonismos que describe la mimesis para Benjamin en textos anteriores a *La obra de arte*, a la que entiende como una facultad primordial de la experiencia que debe articularse en un espacio mediado técnicamente. Como señalo, en las diferentes modalidades de recepción de este espacio tecnificado se juega la diferencia entre emancipación, integración regulada y delirio totalitario. En tercer lugar, estudiaré la cristalización de estas preocupaciones tras su giro al marxismo en la segunda mitad de los años veinte, y su incipiente preocupación por la dimensión pública y política del arte, en las diferentes versiones de *La obra de arte*. En este epígrafe, movilizo los conceptos benjaminianos de espacio de imagen [*Bildraum*], espacio de juego o escenario [*Spielraum*] y juego o ensayo colectivo [*Zusammenspiel*], tal y como los presenta Benjamin, en unos términos que conectan decisivamente, como espero mostrar, con las prácticas performativas más contemporáneas. Por último, apunto hacia la importancia del concepto de inervación [*innervation*], un término tomado de Freud, en el modo en que lo articula con la facultad mimética, la recepción colectiva, la función del actor y el escenario de producción cinematográfica.¹⁰ Como sostengo, la inervación no es sino un modo de describir la relación psíquica y corporal del hombre con la tecnología entendida ya como dispositivo; una somatización colectiva de la experiencia tecnificada que, lejos de suponer una incorporación no problemática y humanizada, “a technological public sphere surging with liberatory affective energies” (Nieland, 2008: 71), designa el núcleo sintomático irreductible que atraviesa todas las páginas de esta investigación.

En suma, este capítulo apunta hacia la conceptualización benjaminiana de la dialéctica que irrumpe en el seno de la modernidad con las tecnologías de registro indexical; una (o más bien, *otra*) manera de articular su concepto fundamental, la *imagen dialéctica*, como el centro dislocado

¹⁰ El grueso de esta argumentación está en deuda con el trabajo de Miriam Hansen, cuya labor teórica en el campo del cine ha girado en torno a Benjamin durante al menos los últimos veinticinco años (ver Hansen, (1987, 2012; 1999a, 1999b, 2004). En Hansen es donde he encontrado una primera y fructífera conceptualización de estos términos (“inervación”, “campo de juego” o “juego colectivo”); términos que, aunque desarrollo en una lectura diferente a la suya, deben su pregnancia a su trabajo.

de todo proyecto estético y teórico preocupado por el antagonismo que instituye la indexicalidad. Y en un ámbito, además, en el que el propio Benjamin acabaría siendo presa de esta misma dislocación.

2. UNA ANTROPOLOGÍA DEL CONTACTO

El mimetismo es, en palabras de Deleuze y Guattari (2008: 16), “un mal concepto, producto de una lógica binaria”. Tomada en su raíz platónica, la imitación como correspondencia refleja de identificación entre los seres, ya sea como cadena progresiva o regresiva que apunta a un modelo primero, o como juego cosmológico de correspondencias sin original, determina para Deleuze y Guattari un espacio en el que, literalmente, ya es “imposible la idea de una evolución-producción” (2008: 241). Desde este punto de vista, característico de una crítica de la metafísica de la representación que permea en la práctica totalidad de los discursos de la filosofía y la estética de la modernidad, la mimesis encarna una visión estática, clausurada e idealista del mundo; una construcción, pues, incapaz de acoger la posibilidad de la diferencia y el afecto, e impotente para producir lo nuevo.

Contra esta idea de mimetismo, Deleuze y Guattari (2008: 239-316) dedican un complejo y sugerente capítulo a la articulación de un modelo transformativo y dinámico alejado del paradigma clásico “mimológico”. Así, “1730 — Devenir-intenso, devenir-animal, devenir imperceptible” se postula como una introducción a su concepto de *devenir*, que no sería ya “una correspondencia de relaciones”, pero “tampoco [...] una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación” (2008: 244). De acuerdo al principio de proliferación rizomática, el devenir de Deleuze y Guattari no remite a los términos finales en una cadena reflexiva o de correspondencias; es, al contrario, el espacio que, como un vector dinámico, se abre en el intervalo entre los términos.¹¹ El devenir es por tanto un bloque que siempre comunica, o pone en común, elementos heterogéneos. Abundan los ejemplos que remiten a “simbiosis” (245), “transformaciones por contagio” (248), proliferaciones virulentas o infecciosas,

¹¹ “Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se trasformaría el que deviene” (Deleuze & Guattari, 2008: 244).

“epidemias” (248), procesos metamórficos y sinestésicos,¹² ensamblajes comunales en “manadas”, “colectivos”, o “bloques de multiplicidades”.¹³ Es este espacio del devenir, así como los diferentes regímenes de agenciamientos que produce, lo que confiere al texto de Deleuze su pregnancia en la estética y la política contemporáneas como operaciones de contrapeso a la coagulación del sentido.

Para Deleuze y Guattari, el ejemplo paradigmático que encarna la forma del devenir es la acción mágica del brujo (245 y sigs.). El recurso a un agente privilegiado de un modo de experiencia primitivo, el ritual mágico de la brujería, sirve pues como un elemento de contraposición al concepto clásico de mimesis. Pero es precisamente esta dimensión arcaizante de la experiencia la que, desde mediados del siglo XIX, diversas corrientes de la psicología, la historia del arte y la antropología trataron de descubrir bajo el concepto mismo de *mimesis* (Potolsky, 2006).¹⁴ Hasta la emergencia de los regímenes totalitarios durante la década de los treinta del siglo XX, que desembocaría en la II Guerra Mundial, el concepto de mimesis ocupó un lugar central en estas disciplinas. La facultad mimética se estudió como una epistemología primitiva organizada en torno al contacto y transmisibilidad de las ideas y los afectos; una manera de pensar la relación del hombre con la naturaleza que, por tanto, construía una fuerte experiencia de comunidad. Para James Frazer (1981: 35, cursivas propias), “*las cosas se actúan* recíprocamente a distancia mediante una atracción secreta, una simpatía oculta, cuyo impulso es transmitido de la una a la otra por *intermedio* de lo que podemos concebir como una clase de éter invisible”. Las correspondencias, por tanto, no sólo designaban un espacio de inscripción, sino fundamentalmente un espacio de acción en el que “devenir” semejante con el entorno. Desplazada del marco de la

¹² “devenir-araña de la danza, a condición de que la araña devenga a su vez sonido y color, orquesta y pintura” (Deleuze & Guattari, 2008: 303).

¹³ Un bloque de devenir puede ser también considerado como una *haecceidad*, que Deleuze y Guattari (2008: 264) definen como un campo intensivo de proliferación de afectos: “Son haecceidades, en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar o de ser afectado”.

¹⁴ En el campo de la etnografía y la antropología, las referencias fundamentales fueron *Primitive Culture*, de Edward Tylor (1903), y *La rama dorada*, de James Frazer (1981). El interés de Benjamin por los fenómenos miméticos forma parte de un movimiento intelectual mucho más amplio y prevalente a lo largo de las primeras tres décadas del siglo veinte. Nombres clave de este surgimiento fascinado de la mimesis como categoría de experiencia son Sandor Ferenczi, Aby Warburg o Roger Caillois, sobre los que se volverá a lo largo de la siguiente sección.

filosofía y la estética occidental, como señala Matthew Rampley (2001: 122), “the idea of mimesis which, for Plato, had described assimilation to another in dramatic performance and later in all art, becomes, in the nineteenth century, a central structuring principle for describing the primitive mind”. El surgimiento de la antropología y la etnografía como ciencias sociales supuso, pues, una primera confrontación con estructuras simbólicas de organización social y experiencial “primitivas” en las que, en palabras de Potolsky (2006: 138), “ideas about and practices of imitation offered a disorienting challenge to the Platonic paradigm”.¹⁵

En el seno de las sociedades capitalistas industriales, que irrumpieron a lo largo del siglo XIX y las primeras décadas del siglo veinte, esta dimensión mimética de la experiencia fue teorizada a partir de su declive. Como varios autores han señalado ya,¹⁶ el *sensorium* de la modernidad, fuertemente tecnificado, provocó una fractura de la percepción, acentuada por la dimensión mortífera que adquirió la tecnología en la I Guerra Mundial. La mimesis fue, pues, abordada como un campo de investigación tan fascinante como urgente en un contexto de crisis radical de la experiencia. Freud, en su texto *Más allá del principio del placer* (OC XVIII), escrito al término de la Gran Guerra, entendió este espacio sensible como la causa de la proliferación de neurosis traumáticas, correspondencias “civiles” al cuadro sintomático de la neurosis de guerra que había adver-

¹⁵ Entendida en términos antropológicos, la mimesis conectaba la producción cultural a una esfera psicológica cuya manifestación más sublimada, u occidentalizada, no sería otra cosa que una manera de contener los poderes más violentos y primitivos de la facultad mimética. Algo que muestro en seguida en relación con la obra de Benjamin, pero que trabajó de manera explícita el historiador del arte Aby Warburg (1999), en desarrollo de los trabajos de Richard Semon o Vignoli (cfr. Gombrich, 1992). En este sentido, Platón y la práctica del ritual mágico no se oponen, sino que se distancian. Es por esto que Warburg (cfr. Michaud, 1998) creyó conveniente viajar hasta California para observar de cerca los ritos de los indios Hopi y Pueblo, que quería observar como una suerte de *ur-fenómeno* de las prácticas culturales del Renacimiento italiano. La transmisibilidad de la virtud, la verdad y la belleza, atributos de la mimesis clásica (Lessing, 1990; Winckelmann, 1987), no esconde otra cosa que un principio empático de semejanza presente ya en las formas culturales más primitivas; un principio de contagio que, fundamentalmente en la obra de Lessing, es preciso regular desde la ley.

¹⁶ Una posición común en las teorías de la modernidad, presente ya, desde luego, en la obra de Baudelaire (1996), y desarrollada por los críticos culturales clásicos de la modernidad: Georg Simmel, Theodor W. Adorno, Siegfried Kracauer o Walter Benjamin. Para un recuento de estas posiciones, ver *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, de David Frisby (1992).

tido ya en tantos combatientes. La neurosis traumática sería estrictamente la estrategia de defensa, la respuesta compulsiva del sujeto al impacto sensorial; una repetición de la experiencia terrorífica: la experiencia traumática originada en el *shock* perceptivo sobrevenido por “sorpresa” (OC XVIII: 13). Para Freud, que la entiende con Georg Simmel y Sándor Ferenczi, esta clase de neurosis implica una inscripción psíquica del *shock* en el sujeto, una suerte de fijación que retorna en la pesadilla: “El enfermo—se sostiene—está, por así decir, fijado psíquicamente al trauma” (13). Es en este sentido que la compulsión de repetición, en tanto repetición de la escena del *shock*, se inscribe como el síntoma característico de lo que Freud denomina “pulsión de muerte”.

Sin embargo, su consecuencia en la vida psíquica diurna no es ya una manifestación angustiada de esa inscripción, sino más bien lo contrario: una suerte de indiferencia ante el trauma que se manifiesta también en la indiferencia sensorial ante los estímulos que rodean al sujeto. Freud habla de una *protección antiestímulo* (27) característica de la vida psíquica del sujeto moderno, que define como una función de una corteza “inorgánica” o escudo protector.¹⁷ Un escudo que, como una membrana acoirazada, actuaría como un corte entre el mundo psíquico y la experiencia sensorial. De este modo, a la vez que preserva al sujeto del *shock*, haría imposible su elaboración somática en el caso de que el estímulo fuera suficientemente intenso como para atravesarlo. Una experiencia excesiva quedaría, por así decir, atrapada en el interior del sujeto. Este proceso fue, en sentido estricto, lo que Freud definió como *trauma*: “Llamemos traumáticas a las excitaciones externas que poseen fuerza suficiente para perforar la protección antiestímulo” (29).

Susan Buck-Morss (1992) definió esta dinámica psíquica como una función *anestética*,¹⁸ una inversión paralizante de la conectividad mimé-

¹⁷ “Esta partícula de sustancia viva flota en medio de un mundo exterior cargado (*laden*) con las energías más potentes, y sería aniquilada por la acción de los estímulos que parten de él si no estuviera provista de una protección antiestímulo. La obtiene del siguiente modo: su superficie más externa deja de tener la estructura propia de la materia viva, se vuelve inorgánica, por así decir, y en lo sucesivo opera apartando los estímulos, como un envoltorio especial o membrana; vale decir, hace que ahora las energías del mundo exterior puedan propagarse sólo con una fracción de su intensidad a los estratos contiguos, que permanecieron vivos, Y estos, escudados tras la protección antiestímulo, pueden dedicarse a recibir los volúmenes de estímulo filtrados” (OC XVIII: 27).

¹⁸ Al contrario que el término español “anestésico”, el término inglés, “anaesthetics”, conserva mejor la presencia de la raíz griega αἰσθησις (aísthêsis), y permite a Buck-Morss oponer ambos estratégicamente en el

tica que habría potenciado el primado de la indiferencia sensorial al exterior. Para Buck-Morss, que sigue ya a Walter Benjamin, su consecuencia inmediata sería el decaimiento de una posibilidad de respuesta política del sujeto, como atrofia de la vida pública y como atrofia de la capacidad individual y colectiva de reacción y respuesta: “aesthetics changes from a cognitive mode of being “in touch” with reality to a way of blocking out reality” (Buck-Morss, 1992: 18). En este escenario, tanto el auge del fascismo en el periodo de entreguerras, como el desarrollo imparable del capitalismo, no serían sino construcciones políticas favorecidas, y favorecedoras, del impulso anestezante que recorría la experiencia del sujeto moderno; dos modalidades que Susan Stewart (2010: 91) conecta explícitamente con la pulsión de muerte freudiana:

the death drive in action: in its various manifestations, the same phenomenon emerges—fear, shock, and petrification allow an organism to blend and disappear into its environment and to undo its own difference.

Este panorama de atrofia experiencial es el núcleo fundamental del interés de Walter Benjamin por articular la dimensión política de la estética. En este proyecto, el interés de Benjamin reside precisamente en encontrar el modo por el que poder rearticular la experiencia mimética perdida; en otras palabras, reconectar la experiencia de los sujetos entre sí y con el mundo, como única posibilidad de devolver al individuo, como colectivo, a la acción política. Sin embargo, situar la facultad mimética en el centro de sus preocupaciones políticas no implicaba desatender o renegar de la relación entre el hombre y la tecnología, como si las fuerzas históricas pudieran ser simplemente anuladas o revertidas. Al contrario, se trataba de teorizar el modo en el que la facultad mimética podría ser reintroducida en el seno mismo del espacio social y experiencial tecnificado de la modernidad.¹⁹ En palabras de Miriam Hansen (2012: 146), “the issue is not how to reverse the historical process but how to mobilize, recirculate, and rechannel its effects”. Pero esta tarea, como anunciaba al principio del capítulo, no puede desconectarse de la profunda ambivalencia con la que Benjamin teoriza la relación entre mimesis y tecnología. En este sentido, y como nuestro a continuación, la facultad mimética define no

título de su artículo “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”. He decidido mantener el juego de Buck-Morss con este neologismo.

¹⁹ Para una puesta en contexto del concepto de mimesis en Benjamin—en su dimensión psicoanalítica, entomológica, y estética—ver *Catastrophe and Survival. Walter Benjamin and Psychoanalysis* (Stewart, 2010).

sólo una posibilidad de experiencia necesaria para un proyecto político emancipatorio, sino también la fantasía distópica del totalitarismo fascista. La cuestión, por tanto, sería estudiar el modo en el que un intervalo o espacio intermedio (un espacio conectivo, y no una empatía sin fisuras) podría ser abierto, y cómo lo específicamente emancipatorio residiría en ese espacio intermedio, “movilizado”, en palabras de Hansen, entre la distancia y la proximidad que se juega en la facultad mimética.

3. LA FACULTAD MIMÉTICA EN WALTER BENJAMIN

El interés de Benjamin por la mimesis puede rastrearse en varios textos producidos durante los últimos años de la década de los veinte y la década de los treinta del siglo xx. Fundamentalmente a partir de *Calle de dirección única* (1928), aunque no aún de manera explícita, la mimesis toman un papel central en dos textos cortos: “Sobre la facultad mimética”, y su versión preliminar, algo más extensa, que lleva por título “Doctrina de lo semejante” (ambos de 1933).²⁰ En estos artículos, la facultad mimética es trabajada a partir de su función originaria en el lenguaje y en el juego infantil. La relación entre mimesis e infancia será un tema central en *Infancia en Berlín hacia mil novecientos* (1933-1938) y en otros textos anteriores como “Juguetes y juego” (Benjamin, 1989), donde la trabaja a un tiempo en su dimensión lúdica y de aprendizaje, y como experiencia subjetiva de desfiguración y semejanza empática con el entorno. Esta doble inflexión será crucial para entender la ambivalencia de la mimesis en el espacio social y tecnológico de la modernidad, tanto en las páginas finales de *Calle de dirección única* y en *Teorías del fascismo alemán* (orig. pub. 1930, Benjamin, 2001) como, fundamentalmente, en las diferentes versiones de *La obra de arte*.

De un modo general, la facultad mimética define la capacidad para establecer una relación con el mundo exterior; relaciones que surgen en torno a patrones de similitud, afinidad, reciprocidad y juego. En este sentido, la mimesis es, en primer lugar, una práctica, la de poner en juego “procesos que causan semejanzas” (DS, OII.1: 208), y no ya un resultado. En el proceso de devenir semejante, el dominio de una subjetividad unitaria o suturada queda comprometido por una construcción que, en su juego ritual, performativo o lúdico, pero también compulsivo, desfigu-

²⁰ *Calle de dirección única* (DU, O IV.1: 23-90); “Doctrina de lo semejante” (DS, O II.1: 208-213); “Sobre la facultad mimética” (FM, O II.1: 213-216).

ra las relaciones binarias entre el interior y el exterior, entre el sujeto y el mundo. En segundo lugar, la facultad mimética es un paradigma o modelo cognitivo, en el que el acceso al sentido de la experiencia no se juega únicamente en lo estrictamente mental, sino que abarca también formas de comprensión y envolvimiento sensual, somático y táctil, que conectan esta experiencia tanto a las prácticas materiales como a una dimensión de la temporalidad asociada a la memoria y la pregnancia de la historicidad. La posibilidad de recuperar formas más enriquecidas de experiencia es, de hecho, un asunto crucial en Benjamin, y su preocupación por sus diferentes modalidades y su adelgazamiento en la modernidad, una constante que atraviesa toda su obra. En este sentido, para Benjamin, es importante distinguir dos modalidades de experiencia: la *Erfahrung* y la *Erlebnis*. La *Erfahrung* designa un tipo de experiencia enriquecida, aquella que podría potenciar la facultad mimética; una experiencia “en estado crudo” o en “carne propia”, caracterizada por una dimensión relacional que se tiende sobre el espacio social y sobre la memoria. La *Erlebnis*, por el contrario, define una experiencia momentánea y disminuida que, en términos generales, describe la percepción anestetizada sugerida por Buck-Morss, caracterizada por la defensa y paralización ante el estímulo exterior, pero también por la normatividad y regulación del espacio social administrado y tecnificado.²¹

²¹ Ya en ‘*Las afinidades electivas*’ de Goethe, Benjamin tematiza la oposición entre estos dos tipos de experiencia como una cuestión relacionada con la memoria y la temporalidad; una dimensión clave para su concepto de *aura* y en sus estudios sobre Proust y Baudelaire, donde *Erfahrung* y *Erlebnis* se corresponden con las modalidades de la *mémoire involontaire* y la *mémoire volontaire*. En su Goethe, Benjamin señala que la diferencia entre ambas en términos de acontecimiento vivido y acontecimiento rememorado: “Como experiencia [*Erfahrung*] subsistía en ella lo que ya hacía mucho tiempo que se había desvanecido como vivencia [*Erlebnis*]” (G, O I.1: 214). Sin embargo, en *Leer novelas*, un pequeño texto recogido en sus *Obras* como parte de la compilación *Imágenes que piensan*, Benjamin describe la diferencia entre *Erfahrung* y *Erlebnis* en relación con la experiencia vivida y la experiencia fantaseada o mediada, en unos términos que, en apariencia, parecerían contradecirse: “Ciertamente, existe un alimento crudo de la experiencia [*Erfahrung*]—al igual que existe un alimento crudo del estómago—: la experiencia [*Erfahrungen*] hecha en carne propia. Pero el arte que produce la novela, al igual que el de la cocina, comienza más allá de lo que es la materia prima. ¡Y cuántas de las sustancias nutritivas son indigestas en estado crudo! ¡Cuántas diferentes experiencias [*Erlebnisse*] son aconsejables en los libros, pero no para hacerlas! Leerlas siempre viene bien a alguien que se hundiría por completo al tener que sufrirlas *in natura*” (O IV.1: 387). Estos dos ejemplos servirían, muy esquemáticamente, para dar cuenta de las relaciones entre ambos

En “La doctrina de lo semejante” (DS, OII.1: 208), la facultad mimética aparece ya como una práctica consustancial y “decisiva” en el hombre, tanto desde un punto de vista filogenético (desde su propia historia antropológica) como desde el punto de vista ontogenético (desde la historia de vida del sujeto). Su primado ontogenético se expresa en la importancia del juego infantil, al que volveré repetidas veces a lo largo del capítulo. En el juego, la mimesis toma cuerpo en prácticas marcadas por la repetición (como el *fort!* y el *da!*), el transformismo, la imitación y la metamorfosis. Desde el punto de vista filogenético, esta “vieja compulsión” mimética se refiere, fundamentalmente, a un régimen de semejanzas “no sensoriales” (DS, OII.1: 210) propio “otros tiempos” (DS, OII.1: 208).²² Benjamin lo conecta con la antigua importancia de la cosmología a la hora de definir el destino y el carácter del hombre, en un sentido análogo al modo en que Frazer (1981) habría distinguido la magia homeopática de la magia contagiosa o de contacto.²³ La relación entre el microcosmos y el macrocosmos, la interrelación entre las constelaciones de estrellas y el movimiento de los planetas con los acontecimientos terrestres, implican una correspondencia no fundada en criterios de similitud sino de afinidad, más allá de toda evidencia formal.

Para Benjamin, la percepción de estas semejanzas no sensoriales ocurriría siempre como un anudamiento sobrevenido en un “chispazo” (DS, OII.1: 210), una suerte de coagulación instantánea, figura a la que Benjamin recurre para explicar la sobredeterminación por la que, en relación con esas antiguas prácticas astrológicas, se inscribiría el destino del niño

términos, y de la correlación que Benjamin propone entre una experiencia “en carne propia”, con el espaciamento propio de los poderes de la memoria.

²² Benjamin no da referencias exactas, ni de autores, ni de épocas, ni de civilizaciones. En este sentido, y dada la apertura a la que invitan sus textos, sería bueno leer la relación cosmológica del hombre en relación con el primado de la semejanza hasta el siglo XVI-XVII en occidente, tal y como lo describe Foucault (1982) y recojo en el capítulo anterior.

²³ Para James Frazer, en *La rama dorada* (1981: 33 y sigs.), la ley de asociación mágica o simpatética del mimetismo corresponde a la capacidad de una actuación afectiva a distancia entre las cosas. Ésta se subdivide en dos modalidades: la *Ley de semejanza*, que correspondería a la magia homeopática, y la *Ley de contacto*, que correspondería a la magia que Frazer denomina contaminante, o contagiosa. La Ley de semejanza está guiada por la semejanza icónica, la analogía. La Ley de contacto, sin embargo, es de naturaleza puramente indexical, y procede del principio de que “las cosas que alguna vez estuvieron juntas quedan después, aun cuando se las separe, en tal relación simpatética que todo lo que se haga a una de ellas producirá parecidos efectos en la otra” (Frazer, 1981: 63).

en el instante de su nacimiento, como una suerte de *imagen-tiempo*, o un “momento temporal” [*Zeitmoment*] (DS, OII.1: 210). Esta dimensión temporal de la percepción de la semejanza instaura una tensión dialéctica en el “ahora de su cognoscibilidad” [*Jetzt der Erkennbarkeit*] (Benjamin, LP N3,1), en el que el pasado, como lo ya inscrito, forma una constelación con el presente. Un anudamiento a la vez plástico y temporal, que sería crucial para entender el sentido de otro concepto clave de su obra, la imagen dialéctica,²⁴ y que marca así la emergencia de la semejanza como un encuentro fortuito y contingente, que “se ofrece con ello a la vista con idéntica fugacidad que una constelación astral” (DS, OII.1: 210). A este encuentro, por tanto, debe añadirse la facultad interpretativa o lectora que asegura el astrólogo, sin cuya mediación la semejanza no sensorial no podría ser descifrada o reconocida.

Desde luego, Benjamin reconoce “la creciente decrepitud” de la facultad mimética (DS, OII.1: 209), y precisamente como consecuencia del

²⁴ La definición más conocida de la imagen dialéctica se encuentra en el *convolut* N del *Libro de los pasajes*, en el que se recogen apuntes y materiales para su “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”: “No es que lo pasado arroje luz sobre el presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en lo que lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica detenida. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura” (Benjamin, LP N3,1: 465). La versión castellana propone “reposo” como traducción de “Stillstand” (“Bild ist die Dialektik im Stillstand”, en GS V: 578), perdiendo así las connotaciones de equilibrio y detención crítica, que asemejan la imagen más a una suerte de “téntetieso” (mantenerse en pie, tenerse tieso), que a un estado reposado. Por lo demás, una definición parecida de imagen dialéctica está presente en la sección 33 de *Parque central*, recogido en su *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*: “La imagen dialéctica es relampagueante. En cuanto imagen que relampaguea en el ahora de lo reconocible, se ha de retener la de lo sido, en este caso la de Baudelaire. Mas la salvación que de este modo, y sólo de este modo, se consuma, sólo puede ganarse sobre la percepción de lo perdido, de lo perdido insalvablemente” (CB, O I.2: 291). Por otro lado, “Erkennbarkeit” es traducida en el *Libro de los pasajes* como “cognoscibilidad”, y como “reconocible” en *Parque central*. Aunque se trata de una precisión que no parece apenas importante, es sintomática de la dimensión que para Benjamin tiene la comprensión de la imagen dialéctica, en una oscilación de la temporalidad paralela a la que Freud establece en su consideración del *encuentro* como un “volver a encontrar” (ver capítulo 3).

espacio tecnificado de las sociedades industriales. Como apunté anteriormente, la relación entre mimesis y tecnología pasa, para Benjamin, por la aceptación radical de la quiebra de este modo de experiencia como ya perdido. En palabras de Miriam Hansen (2012: 146), el *sensorium* tecnificado de la modernidad habría advenido como una “segunda caída” (“a second fall”) impuesta como un proceso histórico irreversible. Pero decadencia no implica acabamiento o desaparición, sino transformación o declinación. Para Benjamin, la cuestión que plantean sus textos, “si se trata de la decadencia de esta facultad o más bien de su transformación” (FM, OII.1: 214), ya estaría respondida de antemano del lado de la segunda alternativa. Parafraseando a Didi-Huberman (cfr. 2006: 334), allí donde la mimesis se habría *impuesto* al hombre y su relación con el mundo, esta facultad se encontraría ya *supuesta*, esto es, colocada bajo la superficie de la experiencia tecnificada del sujeto moderno. Por tanto, su principal propósito no fue tanto buscar los lugares desde los que pensar un restauración o renacimiento de esta antigua “práctica relacional” (“relational practice”) (Hansen, 2012: 147), sino rastrear las zonas de su pervivencia, los modos en los que lo mimético podría haber sobrevivido en el espacio semiótico-material de la modernidad. Del mismo modo en que Tylor había descubierto, en el juego infantil, supervivencias [*survivals*] de prácticas más antiguas en las que lo ritual y lo mítico habían quedado escindidos, y al igual que el proyecto historiográfico de Aby Warburg (1999), contemporáneo y conocido de Benjamin,²⁵ se había consagrado a la búsqueda de las pervivencias [*Nachleben*] de la Antigüedad en el Renacimiento a través del estudio del detalle y el trazo ornamental [*bewegtes Beiwerk*], como inscripciones o engramas de fuerzas antaño poderosas, Benjamin encuentra en el lenguaje y en ciertas prácticas técnico-materiales de la modernidad, entre las que destacan la fotografía y el cine, elementos de una “mas que vieja compulsión” mimética que, como índices o huellas [*Spuren*] de un pasado perdido, aún pervivían en la actualidad.²⁶

²⁵ Sobre la relación entre Benjamin y Warburg, ver Rampley (2000, 2001) y Georges Didi-Huberman (2006). Sobre Tylor y Warburg, ver Didi-Huberman (2002).

²⁶ En este sentido, la supervivencia de la similitud no sensorial es entendida por Benjamin como “a figure for the return of the repressed” (Weigel, 1996: 123), en una clara analogía con la formulación freudiana del síntoma y su interpenetración textual que, al igual que para Benjamin, no descansa en una interpretación hermenéutica, sino en una elaboración en acto en analogía con la lectura del cosmos. Para una discusión sobre la diferencia entre el método de lectura/interpretación hermenéutica y la propuesta de Benjamin, ver Susan Buck-Morss (1989).

El lenguaje es el lugar privilegiado de la supervivencia de la facultad mimética, su estructura o “canon” (DS, OII.1: 210), o el “más perfecto archivo de semejanzas” (DS, OII.1: 212). La práctica de la “lectura a partir de estrellas, las coincidencias o las vísceras” (DS, OII.1: 212), la antigua inscripción y lectura del mundo en su dimensión cosmológica, habría sobrevivido en el lenguaje como otra clase de relación: la que se establece entre una inscripción “profana”, la *inscripción textual* (el lenguaje escrito, la grafía: *Schriftbild*), y el significado:

las teorías místicas del lenguaje no se contentan con reflexionar sobre la palabra hablada, sino que también tratan la escritura. Y ahí resulta digno de atención que estas teorías nos expliquen la esencia de la semejanza no sensorial [...] mediante la relación de la imagen [*Schriftbild*] de las palabras o las letras con su significado o quien les da nombre. (DS, OII.1: 211)

Para Benjamin, la imagen gráfica [*Schriftbild*] de la palabra y su conexión con el sentido designa, con más precisión aún que la relación entre el signo sonoro y el significado (que determina la partición binaria del signo en Saussure), la supervivencia de semejanzas no sensoriales. La inscripción textual no sólo instituye, desde el lado de su interpretación semiótica, un significado regulado, sino que, en virtud de su propia plasticidad, se abre a un campo de correspondencias y desciframientos que exceden el ámbito estrictamente semiótico. El interés que Benjamin demuestra por la grafología como paraciencia de la interpretación del carácter y el destino del hombre, puede entenderse, en este sentido, en el marco de una relación analógica entre el síntoma corporal y su desciframiento, y la relación plástica, *inscripta*, de la dimensión mimética del lenguaje:

La grafología más reciente nos ha enseñado a ver en la escritura imágenes o, quizá mejor, enigmas que esconden lo inconsciente de cada escritor. A este respecto hay que suponer que la facultad mimética que resulta expresada de esta manera en la actividad del escritor tuvo en todo caso la mayor importancia para lo que era el acto de escribir en los tiempos remotos en los que surgió la escritura. Así, se ha convertido la escritura (al lado del lenguaje) en un archivo no sensorial de semejanzas, de correspondencias que no son sensoriales. (DS, OII.1: 211)

Por tanto, la facultad mimética del lenguaje se performa en la interrelación entre procesos de inscripción gráfica y procesos de recepción o lectura. Al igual que en las antiguas prácticas de adivinación, esta dinámica instituye una temporalidad, la de la interrelación entre pasado (la inscripción) y futuro (la lectura o augurio) en el “chispazo” del reconocimiento.

En el lenguaje, aunque aplanado por el peso de su dimensión semiótica, esta temporalidad aún pervive, *supuesta*. Para Benjamin, los poderes conectivos de la semejanza operan ya “en las sustancias más fugaces y sutiles, en fin, sus aromas” (DS, OII.1: 212), como si la mínima distancia que las separaba en las prácticas mágicas hubiera sufrido un espaciamiento, una puesta a distancia (“las cosas ya no entran en relación unas con otras de modo directo, como antes sin duda sucedía”) (DS, OII.1: 212) en la que su poder hubiese decaído. En este punto, que guarda una correspondencia estructural completa con la tematización del aura en *La obra de arte* (OA3: secciones 1-5), Benjamin también oscila entre la testificación de una liquidación total de la experiencia mimética y su supervivencia, como si en el propio espaciamiento que impone su obra, de un texto a otro, se dibujara precisamente el intervalo en el que aquélla podría sobrevivir. Las palabras finales de “Sobre la facultad mimética”, la segunda versión del texto que vengo comentando, hablan de una “liquidación de la magia” (cfr. FM, OII.1: 216) operada por el lenguaje; sin embargo, en “Doctrina de lo similar”, Benjamin apunta a la necesidad de encontrar en “el ritmo, esa velocidad en la lectura o en la escritura que apenas se puede separar de este proceso”, las trazas de un “esfuerzo” del hombre que, en “la vida profana (si no quiere dejar de comprender) [...], no debe olvidar ningún lector si es que no quiere irse con las manos vacías” (DS, OII.1: 212-213).

Un temporalidad (el ritmo y la velocidad) asociada a un proceso, un “esfuerzo”, que desde luego sitúa también en la experiencia del juego infantil, y no sólo en sus estrategias de repetición, sino además en el modo en que opera con los vestigios y elementos obsoletos de su cultura material (objetos inservibles, antiguos juguetes, artefactos estropeados, instrumentos inutilizados), dándoles un nuevo uso, transformando sus relaciones en nuevos ensamblajes.²⁷ El ritmo y la velocidad, por tanto, no sólo determinan la experiencia performativa del juego de semejanzas, sino también la relación temporal que se establece entre los propios materia-

²⁷ “Los niños se sienten atraídos irresistiblemente por la basura que se produce en la construcción, en las tareas domésticas, en la jardinería [...]. En los productos de deshecho reconoce el rostro que el mundo de las cosas les va mostrando sólo a ellos. Pues los niños no imitan obras de los adultos, sino que reúnen materiales del tipo muy diverso para jugar con ellos, relacionándolos de una manera nueva” (DU, O IV.1: 33). En este sentido, Benjamin sigue de cerca al concepto de *survival* de Edward Tylor (1903: 70), asociado a la tarea del *bricoleur* y a los juegos infantiles. Por descontado, Benjamin no hace sino rearticular en la experiencia infantil las propias estrategias de *collage* y *montage* propias del cine y las artes plásticas mas avanzadas de su tiempo.

les que se movilizan. Para Benjamin, resulta crucial la interpenetración crítica de un “return of the archaic, cyclical, mythical time in the accelerated succession of the new (fashion, technology)” (Hansen, 2012: 150), como la intromisión del tiempo anacrónico de las correspondencias en el curso de la historia lineal del progreso. La dimensión sintomática de la facultad mimética es, por tanto, una apertura a la temporalidad de la experiencia (*Erfahrung*), en la que también el objeto arruinado u obsoleto, “lo perdido insalvablemente” (CB, O I.2: 291), recupera una eficacia crítica esencial para entender su proyecto redentor, la búsqueda de la supervivencia. De ahí también su interés por el surrealismo y su trabajo sobre el objeto encontrado como “lo maravilloso”, “iluminaciones profanas” en las que Benjamin descubrió “las energías revolucionarias que se contienen en lo *obsoleto*” (S, O II.1: 305).²⁸ Aunque la presencia de un concepto como “revolución” en este contexto debe ser aún explicado, es necesario todavía aclarar algo más en relación con la temporalidad que instituye, para Benjamin, la facultad mimética. La dialéctica entre lo semiótico y lo “mágico”, lo que diferencia la lectura del astrólogo de la del niño que aprende a leer los signos escritos [*Schriftbild*] en cuadernillo, entre la sucesión de lo nuevo y la temporalidad anacrónica que no cesa de inscribirse, no es pues un trayecto lineal, en el que normalización, actualidad y tecnificación habrían acabado con la potencia de la facultad mimética, sino propiamente un espaciamiento, una tensión en la que la mirada, esto es, la “intención”, inversión o inmersión del sujeto, resulta fundamental: “todo lo mimético del lenguaje es intención fundada que sólo puede manifestarse en algo ajeno, en lo semiótico y comunicante del lenguaje” (DS, OII.1: 212).

Sin embargo, las cosas no resultan tan sencillas. La facultad mimética implica también una cara más siniestra, por la que el régimen de correspondencias y espaciamientos que instituye puede también conjugarse

²⁸ Las *Obras* traducen “Veralteten” por “envejecido”, cuando lo envejecido no es, de por sí, “obsoleto”. Teniendo en cuenta la importancia de la obsolescencia que, ya desde las páginas con las que abro esta investigación, he señalado en relación con la indexicalidad, creo necesario modificar la traducción de Abada. La dimensión redentora de lo obsoleto es, como mostré en el capítulo 2, una de las líneas de fuerza más importantes para la recuperación crítica de la indexicalidad cinematográfica en la estética y la teoría contemporáneas (Doane, 2007; Turvey et al., 2002). Por descontento, estos temas conectan con el proyecto más ambicioso de Benjamin, el *Passagenwerk* o *Libro de los pasajes*, del que aquí sólo ofrezco referencias aisladas. Para la relación entre lo asíncrono, lo anticuado, la revolución y el surrealismo en Benjamin, ver fundamentalmente *Belleza compulsiva*, de Hal Foster (2008).

como un espacio que se aproxima a la violencia inherente a su carácter primitivo (al ritual mágico como sacrificio, a la inmersión desestructurante del sujeto en el espacio de lo semejante, a un sentido arcaizante de comunidad confundida en el culto). Por tanto, una doble cara, o inflexión dialéctica, sacude el concepto de mimesis a lo largo de la obra de Benjamin. Por un lado, y en su inflexión positiva, se trata como he mostrado de un modo de compromiso con y en el espacio social, por el que la constitución de la subjetividad no quedaría marcada por una clausura del sujeto sobre sí mismo, sino que se jugaría y negociaría en un espacio social, en el intervalo que abre la producción de semejanzas. Pero por otro lado, y como anuncia en *Infancia en Berlín*, esta producción de semejanzas implica siempre una amenaza de disgregación y *desemejanza* mortificante para el sujeto, una fuerza que lo destituye: “Yo estoy desfigurado enteramente, a semejanza con todo lo que me contiene y me rodea” (IB, O IV.1: 204). En este segundo sentido, la inflexión negativa de la facultad mimética atribuye a ésta los antiguos poderes de una antaño poderosa “compulsión” [*Zwang*] por la que el sujeto se ve atrapado en la relación mimética, obligado a devenir similar: “El don de reconocer las semejanzas no es más que un débil resto de la más que vieja compulsión de tener que volverse similar y comportarse de forma similar” (IB, O IV.1: 204).²⁹ Una similaridad intransitiva, sin objeto, que resuena en aquellas palabras de Roger Caillois (1984: 30) escritas en estricta contemporaneidad, y sobre cuya relación volveré en breve: “He feels himself becoming space, *dark space where things cannot be put*. He is similar, not similar to something, but just *similar*. And he invents spaces of which he is ‘the convulsive possession’”.

²⁹ Traducción modificada: en la versión castellana de las obras se dice “la más que vieja obligación” en vez de “compulsión” (*Zwang*, en el texto original de Benjamin, en GS IV: 261). Dada la importancia que tuvo la recepción de *Más allá del principio del placer* de Freud (OC XVIII), se ha creído necesario restaurar la especificidad psicoanalítica del término. Por otro lado, resulta elocuente que esta última aseveración, repetida tanto en una *apostilla* de “Doctrina de lo semejante” (DS, O II.1: 213) como en “Sobre la facultad mimética” (FM, O II.1: 213), haya sido traducida al inglés como “a rudiment of the formerly powerful compulsion to become and behave like something else”. (en Walter Benjamin, *Reflections* (1978), trans. Jephcott, ed. Peter Demetz New York: 333). El texto original de Benjamin reza “Die Gabe, Ähnlichkeit zu sehen, die er besitzt, ist nichts als ein Rudiment des ehemals gewaltigen Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten” (*Über das mimetische Vermögen*, en GS II.1: 210), donde ‘*ähnlich*’, ‘similar’ o ‘semejante’ ha sido traducido por ‘like something else’, marcando así un carácter aún más destabilizador al ya de por sí siniestro original.

En los textos de Benjamin, esta doble caracterización de la mimesis encuentra su mejor articulación el marco de la relación entre el hombre y la tecnología. Y su cara más siniestra aparece cuando la facultad mimética se repliega sobre una fantasía de comunidad en lo técnico. En “Al planetario”, la sección final de *Calle de dirección única* (1928), Benjamin ya había desarrollado los temas centrales de “La doctrina de lo similar” desde el punto de vista del furor destructivo desatado en la primera guerra mundial, y es desde esta experiencia catastrófica, desde la que entender el sentido histórico del encuentro fallido con la tecnología que permea en la ambivalencia del concepto benjaminiano de mimesis. Aquí, la inflexión maníaca de la mimesis encuentra su lugar como la cara siniestra de las experiencias descritas en sus textos sobre la facultad mimética. Así, la “entrega a una experiencia cósmica” propia del hombre antiguo y extraña al “hombre moderno”, se produciría como un trato (*Umgang*) con el cosmos “consumado” en la “embriaguez”, una comunicación con el cosmos que sólo podría advenir “en comunidad” (DU, OIV.1: 87).³⁰ Pero sin embargo, esta experiencia embriagadora de la comunión entre los hombres y el cosmos habría sido de nuevo reproducida en la *physis* de la sociedad tecnificada, “en la que el cuerpo humano estaba sacudido por sentimientos bastante semejantes a esa dicha que es propia de los epilépticos” (DU, OIV.1: 88),³¹ y de modos absolutamente devastadores, según un pasaje que conviene citar en largo:

³⁰ “Antiker Umgang mit dem Kosmos vollzog sich anders: im Rausche”. (GS IV.1: 146). Es interesante que la traducción inglesa del texto incida sobre el carácter sexualizado de esta frase. Así, traduce *Umgang* (trato en la versión castellana) por *intercourse* (que se refiere a trato o comunicación, pero también al acto sexual), en una línea fuertemente erotizada desde la que leer la terminología asociada a lo relacional en el texto de Benjamin. Sin embargo, traduce *Rausche* (embriaguez) por *ecstatic trance*, una dimensión paralizante del encuentro—que, por ejemplo, Hansen (2012: 144) acentúa en su discusión—de la que la embriaguez, en su sentido dionisiaco, carece. La sexualización del vocabulario benjaminiano es común a una de sus mayores influencias a la hora de elaborar el texto, la de *El eros cosmogónico* (1922) de Ludwig Klages, cuya teoría de la expresión sería fundamental tanto para los teóricos soviéticos de la biomecánica y la biodinámica (Meyerhold, Eisenstein), como para el desarrollo del concepto benjaminiano de inervación, que trato en la sección final del capítulo. Sobre la influencia de Klages en la vanguardia soviética de los años veinte, ver Pia Tikka (2008).

³¹ Esta referencia a un cuerpo “sacudido”, “epiléptico”, esto es, a una convulsión somática propia de la neurosis traumática, complica en gran medida la traducción inglesa del término *Rausche* por “trance extático” (*ecstatic trance*) y, como desarrollo más adelante, el concepto clave de inervación en Benjamin.

El desvarío que amenaza actualmente al hombre moderno es considerar esta experiencia como superflua e irrelevante, y consentírsela al individuo como un éxtasis en las hermosas noches estrelladas. Pero esta experiencia va volviendo una y otra vez; así pueblos y estirpes no le escapan, tal como hemos visto con horror en la última guerra, una que intentaba desposarse de forma nueva con las fuerzas cósmicas. Masas humanas, gases y fuerzas eléctricas fueron arrojados sobre el mundo; torrentes de altas frecuencias recorrieron raudos el paisaje; nuevos astros se mostraron en el cielo; el espacio aéreo y las profundidades submarinas iban bramando con los propulsores, y por doquier enterraban a las víctimas en la madre tierra. Este gran galanteo con el cosmos tuvo lugar así, por vez primera, a escala planetaria, y además en el espíritu de la técnica. (DU, OIV.1: 87-88)

La tensión entre una experiencia irrelevante *individual*, que toma la figura literal y ya impotente de una antigua cosmología, con el horror sexualizado y potente de su efectuación técnica en un ámbito *colectivo*, será un terreno de constante dificultad en la obra de Benjamin, fundamentalmente en lo que toca a la articulación de las energías revolucionarias de lo colectivo a través de la tecnología. Pero, antes de tratar estos temas, es interesante hacer notar que esta experiencia fallida es, para Benjamin (y siguiendo una argumentación claramente marxista) una experiencia *no originaria*, sobrevenida en la apropiación de la técnica *en y por* las clases dominantes: “La técnica traicionó a la humanidad, transformando su tálamo en un mar de sangre”, porque “el incesante afán de lucro propio de la clase dominante proyectaba expiar precisamente en ella su voluntad” (DU, OIV.1: 88). Contra la instrumentalización de la técnica como medio de sometimiento, Benjamin defiende que la disposición del hombre hacia ésta no debe ser “el dominio de la naturaleza, sino el dominio de *la relación de la naturaleza con lo humano*” (DU, OIV.1: 88). Una relación marcadamente pedagógica que debería dar cuenta de “cómo la técnica está organizando una *physis* en la que su contacto con el cosmos se establece de forma bien distinta que en los pueblos y en las familias” (DU, OIV.1: 88), es decir, de maneras diferentes a las formas “territorializadas” y administradas de experiencia colectiva. Para Benjamin, la anticipación de la técnica como un espacio de mediación, como una *relación*, se expresa ontogenéticamente en el primado del juego sobre la apropiación utilitaria: “En este aspecto, los parques de atracciones son forma previa de los sanatorios” (DU, OIV.1: 88); un argumento sobre el que volveré a continuación.

Los temas expuestos en “Al Planetario” fueron desarrollados más extensamente en “Teorías del fascismo alemán” (Benjamin, 2001), un texto

publicado originalmente en 1930, como una crítica al volumen *Guerra y guerreros*, editado por Ernst Jünger en el mismo año. La temporalidad que determina la relación de la humanidad y la tecnología (el juego como forma previa, la traición de la clase dominante) encuentra aquí una formulación más explícita, y anuncia la distinción conceptual entre primera y segunda naturaleza, y primera y segunda técnica, que será crucial en las primeras versiones de *La obra de arte*. En “Teorías del fascismo alemán”, las potencias emancipatorias de la facultad mimética se opondrían punto por punto a su utilización totalitaria y fascista. Lo que la guerra habría puesto en evidencia es la incapacidad para encontrar en “los ritmos” de la técnica la posibilidad de una “interacción armónica” [*harmonisches Zusammenspiel*], su capacidad para “integrar a la técnica como órgano” colectivo (Benjamin, 2001: 47); y en unos términos que de nuevo emparentaban la pulsión de muerte bélica, característica del discurso de Jünger en el periodo de entreguerras, al delirio cosmológico:³² “la oscura noche de una obstinación que abrasa la victoria de los poderes de la luz en un incendio cósmico divino”; “la aparente voluntad gloriosa de esta fe de muerte en campos de batalla”, una noche “que sólo ofrece desconcertantes rayos como referencia en lugar de estrellas”; una, en definitiva, “manera de no querer vivir sin tampoco querer morir” (Christian Rang, cit. en 2001: 52). Tecnología, cuerpo social y cosmología mimética se dan la mano de una forma aterradora en la pulsión de muerte fascista, una “transposición descarada de las tesis de *L’art pour l’art* a la guerra” (55)³³ que habría utilizado la tecnología para dar forma al “semblante apocalíptico de la naturaleza”, haciéndola callar “pese a ser la fuerza que pudo haberle dado la palabra” (55). En suma, el fascismo, en lugar de otorgar a la tecnología la posibilidad de encarnar una “llave para la felicidad” (58),

³² La obra de Jünger durante los años treinta sitúa los mismos temas que aparecen en Benjamin (el espacio colectivo, la técnica, la crítica a la burguesía), desde una perspectiva confrontada. En *El instante peligroso*, un álbum fotográfico publicado en 1930, Jünger afirma que “a lo ojos del guerrero, la batalla es un proceso que tiene lugar en un orden superior”, así como “el conflicto trágico es, para el poeta, un estado en el que puede percibir con gran claridad el sentido profundo de la vida” (Jünger, 2005: 309). Es “a través de la desgracia y del peligro”, esto es, en la pulsión de muerte, que “el destino incorpora a los mortales al todopoderoso círculo de un orden superior”. (Jünger, 2005: 310). Para un comentario de las diferencias entre Benjamin y Jünger en torno a *Guerra y guerreros* y “Teorías del fascismo alemán”, ver José Luis Molinuevo (1994: 82 y sigs.).

³³ Este argumento encuentra su desarrollo definitivo en el epílogo a la tercera versión de *La obra de arte*: la famosa “estetización de la política” fascista, que comento más adelante.

aceptando la mediación que ésta impone como condición necesaria e irreparable, habría convertido la tecnología en un “fetiche del hundimiento” (58), al plegar la voracidad del mimetismo arcaico al espacio tecnificado de la modernidad:

La guerra que los nuevos nacionalistas conciben como abstracción metafísica se reduce, en última instancia, al intento de resolver en el ámbito de la técnica, mística y espontáneamente [*unmittelbar*], el secreto de una naturaleza ideal, en vez de emprender el rodeo [*Umweg*] que, desde una perspectiva de los asuntos humanos, significaría la evaluación del empleo de la técnica y de las clarificaciones que pudiera aportar. (Benjamin, 2001: 55; GS III: 247)

Por supuesto, las constantes alusiones a la muerte como destino heroico encuentran eco en el texto de Freud *Más allá del principio del placer*.³⁴ La importancia del juego ritual, como repetición compulsiva, y los efectos desestabilizadores para la identidad del sujeto, aparecen también aquí asociados a la facultad mimética, pero esta vez plegados al poder destructivo de la similitud en comunidad bélica. Para Elizabeth Stewart (2010), la diferencia entre ambas inflexiones (el polo positivo y el polo negativo de la facultad mimética) puede entenderse a partir de una separación conceptual entre el fenómeno de la mimesis (*mimesis*) y el mimetismo (*mimicry*), que toma prestado del artículo de Roger Caillois (1984). Si la *mimesis* reconecta la experiencia del sujeto como *Erfahrung*, asociada a la memoria, la recolección o el despertar (cfr. Stewart, 2010: 80) y preservaba su inflexión positiva como antídoto al poder anestezante de la tecnología moderna, el *mimetismo* no sería otra cosa que una subcategoría “pervertida” de la mimesis. Asociada a la asimilación, la fantasmagoría, y el escudo protector (2010: 80) señalado por Freud, el mimetismo apuntaría a la experiencia atrofiada de la *Erlebnis*, y por tanto hacia la dimensión compulsiva, alienante y desestabilizadora del sujeto sobrevenida en la pulsión de muerte:

The death drive is at work in mimesis in the undoing of articulation and difference performed by mimicry. Mimicry emerges as the dominant mod-

³⁴ La presencia de este texto de Freud en la obra de Benjamin es determinante. Además de las ocasiones en las que haré referencias a éste, también pueden encontrarse largas discusiones sobre *Más allá...* en sus estudios sobre Proust y la memoria en la sección III de *Sobre algunos motivos en Baudelaire* (B, O I.2: 213 y sigs.). Para una relación detallada de la presencia de Freud en los textos de Benjamin, ver *Body—and Image-Space. A Re-reading of Benjamin*, de Sigfrid Weigel (1996: 106 y sigs.).

ern perversion of mimesis, and, as its subcategory, must be differentiated from it" (Stewart, 2010: 91).

En otras palabras, la mimesis, entendida como categoría principal, contendría las operaciones del mimetismo, pero sólo para abrirlas dialécticamente a un espacio de extrañamiento y distorsión. Si el mimetismo se entiende como la desaparición "petrificada" (2010: 110) del sujeto en lo similar, la mimesis revolucionaría la estasis compulsiva al dedicarse a la recuperación de la alteridad y lo desaparecido: "Benjamin's mimesis is not about disappearing; on the contrary, it is to be a tool for retrieving what has been 'disappeared'" (110).

La separación conceptual entre mimesis y mimetismo de Stewart, comentada aquí estratégicamente, presenta dos dificultades y una ventaja metodológica para la discusión de la relación entre facultad mimética y tecnología en Benjamin. Por un lado, esta distinción no se explicita en ninguno de sus textos sobre la mimesis. Corresponde, por tanto, a un intento de diferenciación nominal de los dos polos que el concepto mismo de mimesis abarca dialécticamente. Y así, aunque Stewart se cuide de señalar que la mimesis toma la forma de una imagen dialéctica, síntoma o síntesis disyuntiva en clara lectura *après coup* con Lacan—"the mimetic faculty "misses" the mark of a unifying identification" (Stewart, 2010: 110)—, es la misma mimesis la que, higienizada mediante la separación del mimetismo como "pervisión", la que finalmente no es dialectizada. La explicitación de esta tensión en dos instancias diferenciadas parece, por tanto, prometer la posibilidad de una diferenciación también del lado de las prácticas materiales; una explicitación que, como sostengo en el capítulo 4 en relación con la diferencia entre aparato y dispositivo, no puede efectuarse nunca desde la propia tecnología. Por tanto, mimesis y mimetismo se opondrían mejor en los mismos términos que separan al dispositivo y al aparato: designaciones nominales que tratan de explicitar la diferencia entre el polo deíctico, normativo y positivo de la relación con la tecnología, y el campo de su acción en ella. Así, la separación entre mimesis y mimetismo es interesante si es tomada como medio para explicitar el contenido concreto de la tensión que atraviesa la facultad mimética en la obra de Benjamin: puesto que la semblanza que del mimetismo hace Stewart, con su énfasis en la producción de imágenes, corresponde como un calco al orden lacaniano del imaginario.³⁵

³⁵ Por descontado, esta es la caracterización "estándar" de mimetismo, relacionado con la identificación especular. En este sentido, es interesante recuperar el segundo de los estudios de Baudry sobre el dispositivo

Efectivamente, la inflexión negativa de la facultad mimética, el *mimetismo*, debe también situarse en el contexto de las primeras formulaciones de Lacan sobre el espejo. De hecho, Lacan elaboraba la primera versión de su *Estadio del espejo* en la misma época en la que fueron escritos los textos de Benjamin y Caillois sobre la mimesis y su relación con lo político.³⁶ Como comenté en el capítulo 4, Lacan teorizó la relación especular del sujeto en el espejo no sólo desde el ámbito de las “identificaciones homeomórficas”, sino también desde las identificaciones “heteromórficas” en las que rendía tributo explícito al texto de Caillois sobre el mimetismo animal a partir del reconocimiento del “mimetismo morfológico”, como “una obsesión del espacio en su efecto desrealizante” (Lacan, SM, 1966: 96). Era, de hecho, esta inflexión “desrealizante” la que investía a la identificación imaginaria de su potencial disruptivo y violento cuando coagulaba en una figura, y movilizaba el narcisismo y la amenaza de castración como instancias relacionadas. En otras palabras, Lacan postulaba su teoría del espejo en conexión directa con la experiencia alienante de la mimesis (del *mimetismo*, en palabras de Stewart) que estaría teniendo lugar en el fascismo. Si, desde la teoría del cine de los años setenta, el estadio del espejo ofreció la escena primaria del des-

cinematográfico. Si en “L’effets idéologiques...” (Baudry, 1970) concibe las identificaciones imaginarias desde su relación con el estadio del espejo y el orden del Imaginario, en “L’apparatus” (Baudry, 1975) define el sueño especular como una propensión inmemorial del hombre hacia el mimetismo; no tanto hacia la reduplicación especular, sino hacia la inmersión en un espacio de semejanza absoluta. Desde luego, y como el desplazamiento conceptual de Baudry pone de manifiesto, ambas posiciones no están tan alejadas.

³⁶ La primera versión del famoso texto de Lacan fue presentada como comunicación en el Congreso Internacional de Psicoanálisis de la APA (Association psychanalytique internationale), celebrado en Marienbad, el 31 de Julio de 1936. Como señala Joyce Cheng (2009: 84), el periodo de escritura de *Infancia en Berlín* (IB, O IV.2: 177-248), entre 1933 y 1938, donde reinterpreta la semejanza mimética como una desemejanza consigo mismo en una desdiferenciación con el entorno, coincide casi exactamente con la vida de la publicación surrealista *Minotaure* (1933-1939), donde publicarían sus primeros trabajos Roger Caillois y Jacques Lacan. Es conocida la relación entre Benjamin y las diferentes versiones del surrealismo, y la influencia que tuvo sobre el primero. Sobre esta relación, que se torna explícita en el texto de Benjamin “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” (S, O II.1: 301-316), ver, además del citado Cheng (2009), “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario” (Löwry, 2007), aunque esta última se centra en la conexión Benjamin-Breton-Aragon, desestimando la influencia del “otro” surrealismo de Bataille y la revista *Minotaure*. Por otra parte, Caillois es una referencia frecuentemente citada en el *Libro de los pasajes* de Benjamin.

reconocimiento ideológico operado en la sala cinematográfica, revisiones posteriores del surrealismo “disidente”, fundamentalmente desde las páginas de la revista *October*, a lo largo de la décadas de los ochenta y noventa del siglo xx, ofrecieron una mirada aún más radical y a la vez más informada históricamente del texto de Lacan. Tanto Hal Foster (1991) como Susan Buck-Morss (1992), el primero en una línea de investigación sobre las relaciones acerca del surrealismo y lo siniestro, la última en un artículo que versaba explícitamente sobre *La obra de arte* de Benjamin, consideraron que el modelo lacaniano del espejo debía ser entendido “as a theory of fascism” (Buck-Morss, 1992: 38), o al menos considerarse en conexión con éste.³⁷ De hecho, las posiciones estéticas de Caillois, cuya concepción del mimetismo en tantos puntos corresponde a la compulsión mimética apuntada por Benjamin, le llevaron a ser acusado en su época de proto-fascista.³⁸ Pero el hecho de que la presencia de Caillois vuelva a hacerse patente en el *Seminario XI* de Lacan, justamente para explicar su teoría de la mirada (un concepto de mirada y campo escópico que, como se recordará,³⁹ se opondría punto por punto a la consideración “especular” de la visión y que, por tanto, fue movilizaba como una teoría que encarnaba una suerte de antídoto a las construcciones imaginarias) complica aún más las cosas en relación a la polarización beneficiosa o violentamente disruptiva de la mimesis. En otras palabras, lo que a lo largo de los años treinta fue entendido como pulsión de muerte fue el fenómeno

³⁷ De hecho, y como señala Buck-Morss (2012: 37), Lacan “desertó” del congreso de Marienbad en el que acababa de dictar su primera versión del *Estadio del espejo* (de manera incompleta, pues no le permitieron continuar con su disertación, tras apenas diez minutos, por “cuestiones de organización”), para tomar un tren hacia Berlín y presenciar en directo los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936. Para Miriam Hansen (2012: 99), Lacan habría tenido así la oportunidad de ver “his concept of the imaginary being enacted on a collective, national(ist) scale”. Desde este punto de vista, parece que el espejo del modernismo político sería bastante menos “peligroso” que el espejo del surrealismo disidente...

³⁸ Una acusación paradójica teniendo en cuenta que, junto a Pierre Klossowski (traductor de la segunda versión *La obra de arte* al francés), Michel Leiris, o George Bataille, Caillois era miembro fundador del Collège de Sociologie (creado en julio de 1937), una institución heterodoxa pero marcadamente antifascista a la que, por lo demás, Benjamin había acudido en diferentes ocasiones desde que, en 1937, conociera a Bataille (y así también Lacan, Kojève, Adorno o Sartre, entre otros). Para una historia del Colegio de Sociología, ver Denis Hollier (1995). Para una desarrollo de estas acusaciones y la posición del mismo Caillois en relación con su concepto de mimetismo, ver “Mimesis and Castration 1937”, también de Hollier (1984).

³⁹ Ver capítulo 4.

del “mimetismo” fascista; y, sin embargo, la pulsión de muerte emerge en los años setenta como el núcleo fundamental de la experiencia del sujeto, cuyo intento de movilización correspondía a una propuesta liberadora del espacio ideológico instituido en el dispositivo clásico y su normatividad narrativa.⁴⁰

Preservar, por tanto, el poder crítico de la obra de Benjamin no puede corresponder con la demarcación sanitaria de una mimesis entendida como buen objeto; nominal, conceptual e históricamente separada de un *mal* mimetismo que, de Caillois al Espejo, habría trasladado toda la potencia disruptiva y mortificante de la mimesis a una figura cerrada. Puesto que podría ser que este mismo cierre de la figura (la bestia negra de toda posición estética progresista de la modernidad hasta nuestros días) no fuera otra cosa que una demarcación impuesta del exterior; una jaula o prisión denegadora de los lugares del conflicto, construida precisamente por aquellos que, en un segundo momento, la acusaron de perfilar un contorno cerrado. Al contrario, se trata, como dijera Miriam Hansen, de articular las “antinomias” (2012: 75) de la facultad mimética, y su relación con el espacio tecnificado de la modernidad. Abrir la propia mimesis como un intervalo problemático, dialectizarla, es precisamente el tipo de espaciamento al que Benjamin concedería el rango de una experiencia positiva para el sujeto, una *Erfahrung* que, en el marco de las transformaciones tecnológicas de la modernidad, debe ser jugado en los nuevos modos de inscripción y recepción que éstas posibilitan, y entre los que el cine y la fotografía tomarían una función fundamental.

⁴⁰ Un tratamiento presente en los textos de Heath comentados en el capítulo 3, y que se repite en *Death 24x a second*, de Laura Mulvey, en su articulación de la pulsión de muerte con el elogio de la parada y la repetición (Mulvey, 2006: 67-84). Por otro lado, Teresa de Lauretis, en “The Stubborn Drive” (2003), volvió a situar a la pulsión de muerte freudiana en conexión directa con la recepción corporal desestructurante de la tecnología, pero esta vez desde el espacio virtual y conectivo de las “nuevas tecnologías de la postmodernidad” que tematiza David Cronenberg en *eXistenZ* (1999): “The social technologies of virtuality, with their embodied imaginary signifiers, are the modes of production of our death drive at work” (de Lauretis, 2003: 569). Sin embargo, de Lauretis no moviliza en ningún momento los textos de Caillois o Benjamin, cuya conexión con el mimetismo y la inscripción indexical podrían haberla llevado a replantear el sentido de las “tecnologías virtuales” y los “significantes imaginarios” en un sentido diferente.

4. CINE, ESCENA Y ENSAYO COLECTIVO

Cine y fotografía son dos tecnologías decisivas para Benjamin. En ellas, todos los temas que he expuesto coagulan de un modo ejemplar: en primer lugar, reformulan el ámbito de actuación de lo mimético, como tecnologías privilegiadas de inscripción y recepción de imágenes y palabras. En segundo lugar, ocupan el espacio social de un modo masivo y, por tanto, decisivo para los intereses políticos de Benjamin. Y en tercer lugar, encarnan todas las ambivalencias señaladas respecto a la mimesis y la tecnología. Cine y foto, por tanto, se vuelven especialmente interesantes como campo de aplicación concreta de su interés por designar los modos y lugares de supervivencia de la facultad mimética.

Consideradas desde una perspectiva utilitarista, y en tanto tecnologías de registro, cine y fotografía operan como instancias destructoras de la experiencia (*Erfahrung*) y la memoria. En su texto sobre Baudelaire,⁴¹ Benjamin abre la sección XI distinguiendo la *mémoire involontaire* y la *mémoire volontaire* en relación con los medios de registro fotográficos, y en este sentido estricto. La primera, la memoria involuntaria, es atributo de la facultad mimética en su inflexión positiva, y la entiende como “las representaciones que [...] pugnan por agruparse en torno a un objeto de la intuición” sensible, esto es, como el espacio asociativo e inconsciente de correspondencias y producción de semejanzas no sensoriales. Por otro lado, “los procedimientos basados en la cámara y sus aparatos subsiguientes”, como aparatos de registro asociados al archivo y administración de la experiencia sensible, no harían sino prolongar “el alcance propio de la *mémoire volontaire*, en tanto hacen posible fijar sonora y visualmente cualquier suceso en cualquier momento”. En este sentido, las tecnologías de registro fotográfico eran ya “conquistas nuevas y esenciales de una sociedad en la que se atrofia el ejercicio”; tecnologías con las que se “recorta el campo de la fantasía” (CB, en O I.2: 250-251).⁴²

⁴¹ *Sobre algunos motivos en Baudelaire* (1940), en (CB, en O I.2: 250).

⁴² La versión castellana de Abada contiene una errata decisiva que he corregido en la cita: adscribe a la cámara la ampliación de la “*mémoire involontaire*”, de tal modo que vuelve ilegible el resto del texto. En el original, “Die auf der Kamera und den späteren entsprechenden Apparaturen aufgebauten Verfahren erweitern den Umfang der *mémoire volontaire*” (GS I: 644). Por otro lado, este argumento se repite en varios lugares más del texto: “Si lo distintivo de las imágenes que emergen de la *mémoire involontaire* se ve en el hecho de que tiene un aura, la fotografía participa en el fenómeno de la decadencia del aura de modo decisivo” (CB, en O I.2: 252).

Como contrapunto dialéctico, Benjamin desarrolla, en *Pequeña historia de la fotografía* (1931), su teoría del inconsciente óptico. El inconsciente óptico reintroduce el espacio de correspondencias atrofiado en la consideración puramente mecánica de la fotografía, y precisamente en la medida en que el sujeto realiza una inversión compulsiva, afectiva, en el espacio de la imagen. Como “metáfora experimental” (Hansen, 2012: 156), el inconsciente óptico es una figura que permite, más que descubrir una sintomatología de la materia visible, explicitar el modo en el que lo visual manifiesta para el sujeto un campo pulsional en el que se produce y expande su capacidad para encontrar y dejarse atrapar en un espacio de correspondencias.⁴³ El pasaje en el que Benjamin introduce el inconsciente óptico es de sobra conocido aunque, por motivos estratégicos, prefiero citarlo en toda su extensión:⁴⁴

En la fotografía *nos sale al encuentro* algo nuevo y especial. [...] A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador siente una *irresistible compulsión* [*Zwang*] a buscar en tal fotografía el minúsculo chispazo de *contingencia* [*Zufall*], de aquí y de ahora, con la que la realidad ha abrasado su carácter de imagen [*Bildcharakter*]; a encontrar el *punto evanescente* [*die unscheinbare Stelle*] donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo. *La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana.* (HF, O II.1: 382, trad. modificada; cursivas propias)⁴⁵

⁴³ En este sentido, es cuanto menos extraño que Rosalind Krauss (1997), en el comentario sobre el inconsciente óptico de su libro homónimo, trate de advertir de la incongruencia del término aplicado sobre la materia visible del mundo, como si Benjamin adscribiera a la propia naturaleza una estructura psíquica análoga a la del hombre: “Pero ¿es posible hablar de algo que, en el campo visual, sea análogo al mismo *inconsciente* óptico, una estructura que, en primer lugar, presupone un ser sintiente dentro del que opera y que, por lo demás, sólo tiene sentido por cuanto está en conflicto con la consciencia de ese ser?” (Krauss, 1997: 194). Desde luego, no es de esto de lo que habla Benjamin, como muestro a continuación.

⁴⁴ Las traducciones de Abada y de Pretextos (Benjamin, 2004, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos)—aunque de un modo más dramático la de Abada—eliminan dos conceptos cuya pregnancia es fundamental en esta tesis: compulsión y contingencia (*Zwang* y *Zufall*). En la cita, tomo de referencia la traducción de Pretextos, a mi juicio más clara que la de Abada.

⁴⁵ “Bei der Photographie aber begegnet man etwas Neuem und Sonderbarem [...] Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der

La misma compulsión que, en *Infancia en Berlín*, acaba con el carácter figural de la imagen para devenir similar, y el mismo advenimiento sorpresivo, en el instante de la lectura cosmológica, de un anudamiento anacrónico de temporalidades, se reintroducen en la fotografía como campo escópico pulsional, asegurada por el lugar hegemónico del índice en tanto huella, como imagen inscrita (*Schriftbild*).⁴⁶ La alusión al inconsciente (óptico) debe entenderse, fundamentalmente, no como un *espacio* imprevisible, oculto o hegemónico, revelado al campo de lo visible gracias a la técnica fotográfica (ampliaciones, zooms, altas o bajas velocidades de obturación, etc.), sino como una *temporalidad anacrónica* (la propia del inconsciente), por la que se deshace una cierta idea regulada y administrada del curso del tiempo.⁴⁷ Los medios indexicales, por tanto, encuentran en

Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können. Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt" (GS II.1: 370-1).

⁴⁶ Los paralelismos con la teoría de la mirada de Lacan son aquí incuestionables: la emergencia de la contingencia como desgarradura del tiempo lineal que inunda el campo visual como un encuentro (algo *nos sale al encuentro*) fallido, como mancha o desfiguración (el *punto evanescente* que *abrasa el carácter de imagen*) que sobreviene en la compulsión, y en el que emerge un espacio inconsciente. Por otro lado, este pasaje se refiere a una fotografía de Dauthendey y su prometida, quien acabaría por suicidarse cortándose las venas tras el nacimiento de su sexto hijo. En este sentido, las reflexiones de Barthes (2009) sobre el *punctum* fotográfico como advenimiento o premonición de una catástrofe son simétricas al comentario de Benjamin (cuya ausencia en *La cámara lúcida* parece, más que fruto de la descortesía, un homenaje a ese *punto evanescente*, a la huella de una ausencia). La compulsión de la mirada a encontrar, en el fulgor de un encuentro contingente, una clave para el futuro (un argumento que resuena en el texto de Didi-Huberman sobre la mancha con la que se iniciaba esta investigación en el capítulo 3), no puede entenderse sin esta dimensión mortífera y siniestra de la indexicalidad, un espacio de *jouissance* que, como nuestro al final del capítulo, será el núcleo de los problemas que Benjamin afronta en *La obra de arte*.

⁴⁷ Remito de nuevo al trabajo de Mary Ann Doane (2002) sobre las relaciones entre temporalidad e indexicalidad. La tesis de Doane, como comentaba en el capítulo 1 y 2, es crucial para esta investigación aunque está tomada exactamente desde el otro lado de la tensión indexical: si para ella, la dialéctica entre estructura y contingencia es un problema que debe contenerse y regularse en el interior de la forma cinematográfica (estructurando el tiempo en el decurso

la relación temporal e insólita que establece la fotografía otro lugar desde el que la suposición de la facultad mimética encuentra su pervivencia. Un anudamiento de temporalidades que se abre entre la tensión del presente y su propia desfiguración o inaccesibilidad, un presente acechado por fantasmas, saturado de una historicidad convulsa, y compulsiva. Para Benjamin, este campo de correspondencias insospechadas, y ni siquiera deseadas (pues sobrevienen de un modo irresistible), abre a la fotografía el espacio para la fantasía que su poder de designación parecería haber cerrado. Un espacio de correspondencias que se articula de modo ejemplar en la figura del atlas de imágenes, un dispositivo que ejemplifica la epistemología del montaje (Didi-Huberman, 2010; Warburg, 2000), y en el que, de Atget a August Sander, y fundamentalmente en la fotografía surrealista, la imagen se abre a “un extrañamiento saludable entre el entorno y el ser humano” (HF, O II.1: 395), un espacio donde ejercitar, o ensayar, la recuperación de una “interacción armónica” (*harmonisches Zusammenspiel*), decía Benjamin en “Teorías del fascismo alemán”, entre el hombre y la técnica: “La obra de Sander es algo más que un libro de fotografías: es un atlas de *ejercicios*” (HF, O II.1: 397, cursivas propias).

La fotografía, por tanto, asegura un espacio de imágenes que es también un espacio de juego y ejercicio para el hombre moderno. Sin embargo, el juego no deja de operar en una dimensión esencialmente privada. La publicación de libros de fotografías asegura cierta diseminación pública, pero su experiencia de recepción y de producción, al contrario que la del cine, es siempre individual.⁴⁸ Cuando Benjamin acomete el tema del inconsciente óptico en las diferentes versiones de *La obra de arte*, el pun-

narrativo...); esto es: si es un exceso que debe ser regulado, aquí he afrontado el problema desde la otra perspectiva: es la estructura la que debe ser deshecha para reclamar la contingencia y la temporalidad mesiánica la que sacude todo proyecto estético y político emancipatorio de los siglos XX y XXI.

⁴⁸ De ahí también su interés por la literatura y el teatro. El problema de la recepción de la fotografía en relación con la colectividad (un problema que Benjamin omite afrontar en *La obra de arte*), trata de evitar, a mi juicio, una confrontación con el carácter radicalmente privado de la recepción de la fotografía. Un asunto que sobrevuela todo el ensayo sobre la fotografía y que, de hecho, sería central para la argumentación de Barthes (2009) por la cual su preferencia por la fotografía sobre el cine estaría fundada precisamente en esa distinción entre lo privado y lo público, la recepción individual (y el afecto imposible de compartir) y la colectivización normativa y regulativa de la indexicalidad cinematográfica. Para un desarrollo de esta oposición público/privado, y la necesidad de pensar el cine como una estructuración normativa de la contingencia, ver Doane (2002) y, fundamentalmente, Rosen (2001), comentados en el capítulo 2.

to de partida recoge las ideas clave del texto sobre la fotografía de 1931, pero será sometido a una profunda reconfiguración. Aunque parezca una obviedad, la razón fundamental de este corrimiento es que *La obra de arte* versa fundamentalmente sobre el cine, y no sobre la fotografía. Sin embargo, este desplazamiento es determinante para los intereses políticos de Benjamin. No se debe únicamente a un cambio neutro en el objeto de estudio, sino a una decisión estratégica: el establecimiento de las zonas en las que los procedimientos miméticos de inscripción y recepción se articulen en un espacio colectivo. Y éste será, más que la fotografía, el espacio de recepción y de producción cinematográfica, un espacio desde donde pensar la posibilidad misma de su movilización política como una interacción [*Zusammenspiel*] adecuada, y armónica, entre la técnica y la humanidad.⁴⁹ Como nuestro a continuación, la tensión entre el espacio (público) de recepción y el ámbito de producción colectiva del cine, marcan una cesura irreconciliable que corresponde a la misma tensión que se inscribe ya en la facultad mimética.

En la segunda versión de *La obra de arte*,⁵⁰ Benjamin demarca con más claridad su concepto de juego, como una relación entre lo que denominó primera y segunda técnica. En su sección VI (OA2: 26; OAf: 330), que desaparecería en la tercera y más extendida redacción, Benjamin describe el trayecto que la obra de arte habría recorrido desde su fundamentación ritual hasta su valor exhibitivo. Benjamin destaca que las prácticas artísticas primitivas se efectuaban “según las exigencias de una sociedad de técnica aún confundida con el ritual” (OAf: 330), cuya diferencia esencial con la tecnología de su tiempo no debía considerarse en términos de su evolución tecnológica (“mecánica”, en palabras de Benjamin) sino en una diferencia de “tendencia”: “la primera [técnica] compromete al hombre todo lo posible; la segunda, en cambio, lo menos posible”. La

⁴⁹ A este respecto, es sintomático que, como señala Miriam Hansen (2012: 145), la articulación política de la facultad mimética tomara un giro radical desde la experiencia colectiva alemana al ámbito del surrealismo francés, cuyo primado por la experiencia individual y su interés por el dominio de la subjetividad y el inconsciente siempre estuvo en tensión con sus posiciones políticas comunistas. Pues imaginar cómo podría efectuarse el programa de “[g]anar las fuerzas de la embriaguez para el servicio de la revolución” (“Die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen”) (S, O II.1: 313; GS II: 307), visto lo que esa embriaguez colectiva habría supuesto en la experiencia de la guerra para el pueblo alemán, “was likely to be a more problematic proposition” (Hansen, 2012: 145).

⁵⁰ También en la versión francesa, que es una traducción, amputada, de la segunda versión de *La obra de arte*.

diferencia que Benjamin adscribe al hiato formado entre el valor cultural y el exhibitivo, entre primera y segunda técnica, obedece por tanto a un progresivo distanciamiento relacionado con el compromiso del cuerpo en la tecnología; una distancia que, como ya había conceptualizado en escritos anteriores, habría de comprometer la posibilidad de una experiencia mimética (*Erfahrung*). Si, siguiendo a Benjamin, el momento límite de la primera técnica es “el sacrificio humano” operado en el ritual, el lugar al que apuntaría la segunda técnica “se anunciaría en cambio en el avión sin piloto dirigido a distancia por ondas hertzianas” (Oaf: 330). Pero la oposición entre la técnica primera y la segunda no se jugaría, como en “Teorías del fascismo”, entre el horror ritualizado de un contacto mortal cuya “divisa” sería, para Benjamin, “*de una vez por todas*”, y el no menos temible espacio tecnificado por el que el avión teledirigido, como en las guerras actuales, descargaría sus bombas sin comprometer la experiencia [*Erfahrung*] de sus ejecutores. Al contrario, y como señala en una larga nota a pie al término de esta sección, lo que produce el distanciamiento de esta segunda técnica es precisamente un “campo de acción” para el juego [*Spielraum*] (Oaf: 331). Así, la metáfora del avión vendría, más bien, a cumplir el sueño de un niño que dirige su maqueta por radiocontrol, el espaciamento lúdico donde la humanidad se abre a una experiencia performativa de la repetición:

Una vez no es nada: ésa es la divisa de la segunda técnica (cuyo objeto es el reiniciarse, incansablemente variado, de sus experiencias). El origen de la segunda técnica habrá de buscarse en aquel momento en que, guiado de una astucia inconsciente, el hombre se dispuso por primera vez a distanciarse de la naturaleza. En otras palabras: la segunda técnica nace con el juego [*Spiel*]. (OI.2: 331)

Esta consideración de la segunda técnica, “nacida con el juego”, es lo que la distingue de su actualización mortífera,⁵¹ y el espacio desde el que contrarrestar “the catastrophic consequences of an *already failed* reception of technology” (Hansen, 2012: 139). Su concepto de juego, por tanto, expresa una suerte de anterioridad posterior o primado en acción diferida, fundado, como anuncia en “La doctrina de lo similar”, en su primeridad ontogenética como juego infantil. Una reacción redentora de un espacio para lo social (una “room-for-play”, traduce Hansen (1987: 189), un espacio de acción mimético, o *escenario* [*Spielraum*], en su sentido mate-

⁵¹ Actualizaciones que, como he señalado, remiten al delirio cósmico-bélico de la I Guerra Mundial.

rial) que sólo habría advenido a la conciencia crítica en tanto *ya perdido*. Este campo de juego colectivo podría ser recuperado precisamente en el espaciamento que abre la segunda tecnología, puesto que ésta y, en particular, el cine, ofrece los medios técnicos de inscripción y recepción de la colectividad; una colectividad que debería distanciarse de la comunidad de la mimesis arcaica en virtud de su propia secundidad. Es en este sentido en el que debe entenderse el afán de Benjamin por delimitar los lugares de una redención de la experiencia en el interior de las tecnologías modernas: no una vuelta al pasado primordial, cuya efectuación sólo podría devolver la violencia totalitaria investida de un poder de destrucción aún mayor, sino un espacio performativo, contingente, de negociación entre lo colectivo y lo tecnológico. A la consecución “final” de esta empresa es a lo que Benjamin llamaría, en una nota a la segunda versión, “la meta misma de la revolución”:

The aim of revolutions is to accelerate this adaptation. Revolutions are innervations of the collective—or, more precisely, efforts at innervation [*Innervationsversuche*] on the part of the new, historically unique collective which has its organs in the new technology. This second technology is a system in which the mastering of elementary social forces is a precondition for playing [*das Spiel*] with natural forces. (OAz: 45)⁵²

En esta nota Benjamin enuncia un concepto que, como nuestro más adelante, resultará clave para entender la dimensión positiva y política de este espacio de juego: la *inervación*. Por el momento, basta con señalar que se trata de un concepto dinámico, por el que Benjamin quiere expresar la interrelación provechosa entre el cuerpo colectivo y la técnica, como condición de posibilidad para el juego. Pero antes de entrar en ella, es necesario aún apuntar que este escenario o “campo de acción” [*Champ d'action; Spielraum*] que “el individuo ve extenderse de repente” ante sí “hasta lo que ya es inconmensurable” (OAF: 331) remite a la primera técnica o ritual como un espacio que, precisamente en virtud de su distanciamento, no podría actualizarse nunca, puesto que toda actualización de su potencial colectivo no sería otra cosa que la cristalización de una u otra forma de totalitarismo. Es aquí donde vemos contornearse al menos un sentido de su idea de revolución. Puesto que la opción revolucionaria a la que llama en el texto citado anteriormente no es, “exactamente”, otra cosa que una “*tentativa* o esfuerzo de inervación” (*Innervationsversuche*), esto es, el lugar de una negociación, de un ejercicio o ensayo cuya

⁵² Ver también OAF: 331.

noche de estreno debería quedar siempre pospuesta si quiere permanecer fiel a su potencial liberador. Benjamin toma el término *tentativa* de Bertolt Brecht,⁵³ que a lo largo de los años treinta estaba componiendo obras que se reunían, precisamente, bajo el nombre de *Tentativas* (*Verusche*).⁵⁴ En “El autor como productor”, Benjamin explica la relación entre técnica, colectividad y tentativa de un modo mucho más explícito, en conexión con las prácticas materialistas del teatro épico de Brecht:

Ese teatro de complejas maquinarias, numerosísimos figurantes y refinados efectos se ha convertido en un medio contra los supuestos productores porque, entre otras razones, intenta reclutar a los productores para la inútil lucha de competencias en que el cine y la radio lo han enredado. Y ese teatro [...] es el teatro de una capa saturada para lo que todo lo que se toca con su mano se convierte en estímulo. Su puesto está perdido, pero no lo está el de *un teatro que, en vez de competir con esos instrumentos de publicación, los intenta aplicar y aprender de ellos. Esa confrontación es ya la causa por la que hoy lucha el teatro épico.* (AP, O II.2: 311, cursivas propias)

La tentativa es, pues, un esfuerzo de *confrontación*, un aprendizaje colectivo. Es en este sentido estricto que deben leerse las palabras de Benjamin cuando, al término de la sección VI de *La obra de arte*, expresa que el hombre “no tiene otro remedio que someterse a un aprendizaje”, y que “al servicio de dicho aprendizaje encontramos al arte nuevamente, muy especialmente con el cine”. (OA1: 21). El concepto de *Spiel* es, por tanto, determinante para entender tanto la pregnancia de las posiciones estéticas de Benjamin como su actualidad política. Como señala Hansen, el término alemán *Spiel* se refiere a juego, pero también a apuesta o tentativa, obra dramática y performatividad (*game, gamble, play, performance*).⁵⁵ La experiencia del juego es por tanto el lugar en el que la primera

⁵³ Como es notorio, Bertolt Brecht fue una influencia decisiva en el giro marxista del pensamiento de Walter Benjamin, que dedicó numerosos textos a la obra del dramaturgo alemán (recogidas por la editorial Taurus en el volumen *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht* (Madrid, Taurus, 1998). Ver, por ejemplo, la poca simpatía con la que Theodor W. Adorno encaja esta influencia, en carta dirigida a Benjamin del 18 de marzo de 1936 (cfr. Adorno & Benjamin, 1998: 133).

⁵⁴ Benjamin ofreció una conferencia radiada sobre Brecht el 24 de Junio de 1930, en la que analiza las *Tentativas* 1 a 3. Ver “Bert Brecht” (O II.2: 275-282).

⁵⁵ Para un análisis del concepto de juego fundamental para estas páginas, ver Hansen (2012, ch. 7, “Play-Form of Second Nature”); publicado también en *October* bajo el título “Room-for-Play: Benjamin’s Gamble with Cinema” (Hansen, 2004). La dimensión performativa del concepto de *Spiel*

y la segunda técnica se negocian en una acción performativa de confrontación, o, para utilizar un vocabulario más contemporáneo, el espacio en que una relación entre tecnología e individuos se performa, testea, ensaya⁵⁶ o “prototipa”. Contra esta idea de producción abierta a un esfuerzo organizativo, la “dominación de las fuerzas naturales” que la tecnología segunda vendría a imponer no sería otra cosa que una imposición *après coup* de la intencionalidad empática de la primera técnica ritual sobre la segunda, es decir, el plegado de la apertura encarnada en la performatividad y experimentación del *Spiel* en un conjunto cerrado y normativo de conducta.⁵⁷

Entonces, lo que realmente se juega en la repetición lúdica del “*una vez no es nada*” es precisamente la imposibilidad de un plegado final de la técnica a la naturaleza, la resistencia a hacer de ella una “segunda naturaleza”. En la versión francesa de *La obra de arte*, la puesta en práctica de esta conciencia de irreductibilidad es precisamente “establecer una armonía [*harmonie*] entre naturaleza y humanidad” (Oaf: 331, cursivas propias). Siguiendo la traducción al francés de Klossowski, la versión

debe entenderse también, leído en su conexión con Brecht, en este sentido dramaturgico. No en vano, uno de sus textos más reconocidos, donde desarrolla por vez primera su teoría alegórica, es el *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, el drama barroco o, literalmente, drama (obra, *Spiel*) de duelo (*Trauer*). En el contexto de *La obra de arte*, las alusiones constantes al actor cinematográfico dan cuenta de cómo este concepto, y otros asociados a éste, deben leerse en el contexto de una terminología “dramática” o performativa, en el sentido anglosajón de *performing arts*.

⁵⁶ Este sentido de “ensayo” (*Einübung*) referido a las artes del espectáculo se pierde dramáticamente en la traducción al francés de Klossowski, en el que prima cierta gravedad de estilo sobre la modernidad e inscripción tecnológica de su vocabulario, así como la influencia del campo teatral ejercida tanto por Bertolt Brecht como por Asja Lacis, autora teatral vinculada sentimentalmente a Benjamin en la década de los veinte. A este respecto, ver el *Diario de Moscú*, Benjamin (1988). Así, cuando Benjamin escribe “Die gesellschaftlich entscheidende Funktion der heutigen Kunst ist *Einübung* in dieses *Zusammenspiel*” (OA2, GS 7: 359), la traducción al francés dice “La fonction sociale decisive de l’art actuel consiste en l’*initiation* de l’humanité à ce jeu ‘*harmonien*’” (Oaf, GS I: 717), que obviamente sigue la traducción al castellano de la versión francesa: “La función social que es decisiva en el arte actual consiste en la *iniciación* de la humanidad en este *juego ‘armonioso’*” (Oaf: 331).

⁵⁷ En el primer borrador manuscrito de *La obra de arte*, Benjamin explica este peligro del siguiente modo: “Ahora bien, esta técnica, estando como está emancipada, se opone a la sociedad de nuestro tiempo como una segunda naturaleza y, sin duda, según nos lo demuestran las guerras y las crisis económicas, como una no menos elemental que aquella de la que disponía la sociedad de los hombres primitivos”. (OA1: 21).

en castellano utiliza el término “armonía” donde, en la segunda versión original del texto (del que, como se ha comentado, parte la versión corta publicada en francés), Benjamin utiliza *Zusammenspiel* (literalmente “juego/obra/acción conjunta”) (OAF, GS VII: 359);⁵⁸ una elección que, si bien no coincide con el concepto original de Benjamin, tan orientado a resaltar la función del *juego* [*Spiel*] en la segunda técnica, estaba ya presente en el ensayo sobre las “Teorías del fascismo alemán”.⁵⁹ La introducción del término “armonía” aporta por tanto un matiz ético y estético del que la traducción al inglés (*interplay*) de la segunda versión, aún recogiendo su sentido dramático y siendo más precisa etimológicamente, carece. De este modo, *Zusammenspiel* podría ser a un tiempo el *espacio performativo de la colectividad*, una *apuesta o tentativa común* estructurada en la *confrontación* con la tecnología, pero también, siguiendo la traducción de Klossowski, aquel ámbito que podría definir un estado *armonioso* en la relación entre naturaleza y humanidad: como un espaciamiento o puesta a distancia no totalitario, una “función social que es decisiva”, en la medida en que “cuanto más el elemento colectivo se va apropiando de su segunda técnica, más experimenta el individuo lo limitado que, bajo la influencia de la primera técnica, había sido el dominio de sus posibilidades” (OAF: 331). Esta limitación de la técnica (segunda) para dominar la naturaleza sería, precisamente, lo que la estetización de la política llevada a cabo por el nazismo (como recuerda también en las famosas líneas finales de la tercera versión de *La obra de arte*) trataría de ignorar y superar: “to fold second nature back into the first (blood and soil)”, (Benjamin, borrador para la primera versión de *La obra de arte*, cit. en Hansen, 1999a: 320).

El cine será, para Benjamin, el dispositivo técnico mejor situado para abrir ese espacio de juego, un lugar desde el que los conceptos movilizados hasta aquí—*Zusammenspiel*, *Spielraum*, *Schriftbild*—cristalizan en prácticas materiales concretas en un espacio público y colectivo. Si, como

⁵⁸ Las divergencias y discusiones en torno a la traducción al francés de la segunda versión del texto de Benjamin están bien documentadas. Para Benjamin, que no pudo supervisar el trabajo, las omisiones—fundamentalmente las referencias al marxismo y los pasajes más explícitamente políticos—y distorsiones efectuadas, “had rendered the text incomprehensible”. Para un acercamiento minucioso a la historia de las diferentes versiones del *La obra de arte*, y en particular los detalles de la traducción al francés, ver *Walter Benjamin: Overpowering Conformism* (Leslie, 2000: 131 y sigs.).

⁵⁹ Como señalé anteriormente, Benjamin critica la articulación entre técnica y fascismo como la imposibilidad de establecer una “harmonisches Zusammenspiel” (Benjamin, 2001: 47).

hemos visto, la recepción de la tecnología habría fallado en un momento histórico concreto, las modalidades por las que la facultad mimética aparecería en el cine lograrían revertir esta tendencia, ofreciendo “a chance—a second chance, a last chance—to bring the apparatus to social consciousness and make it public” (Hansen, 2012: 139). Pero la cuestión, sin embargo, se complica en el mismo momento en el que Benjamin aborda los espacios colectivos del cine. En *La obra de arte*, dos espacios parecen convivir de un modo especialmente problemático: por un lado, el espacio público de recepción de la película (la sala de cine, el teatro, como lugares de interacción con el filme); por otro lado, el espacio público de producción cinematográfica (el plató o escenario, y las interacciones entre los dispositivos técnicos y el trabajo ahí producido). Como nuestro a continuación, esta polaridad reproduce la misma tensión señalada ya en relación con la facultad mimética: por un lado, un espacio de contagio que, finalmente, no podrá escapar a una lógica reflexiva, en la que el cine no tendría otro remedio que aceptar su papel regulativo y normalizador de la experiencia; una función que, lógicamente, parece más bien actuar, como dijera Doane (2002), como una necesidad estructural de las nuevas formas de producción y diseminación del capitalismo. Por otro lado, un espacio de producción material en el que los conceptos revisados hasta aquí parecen tener un ámbito de aplicación mucho más estricto y, por lo tanto, adecuado al objetivo revolucionario. En primer lugar, expondré las aporías a las que Benjamin se ve confrontado en relación con el espacio de recepción cinematográfico; por último, y en relación con el concepto de inervación, desarrollo su concepto de espacio de juego en relación con el actor y la escena de producción.

5. UNA INSTITUCIÓN INFECCIOSA

En la sección de *La obra de arte* dedicada al inconsciente óptico,⁶⁰ el argumento central que lo coloca como la propiedad más adecuada para la potenciación de la facultad mimética permanece inalterado en sus tres versiones: más que la fotografía, el cine, que añade a la foto el movimiento y el montaje, “su subir y bajar, su interrumpir y aislar, su dilatar y ace-

⁶⁰ El inconsciente óptico se desarrolla en la Sección XVI de la primera redacción manuscrita (OA1: 38-40), la segunda redacción (OA2: 37-38) y su “traducción” en la versión francesa (OAF: 344-347); y en la Sección XIII en la tercera redacción de 1939 (OA3: 75-78).

lerar todo decurso, su agrandar y empequeñecer” (OA3: 77), a pesar de su carácter de archivo y su querencia hacia el inventario (modalidades de “las constricciones que rigen nuestra existencia” como depósitos de una *mémoire volontaire*), nos aseguraría también ese escenario o espacio de juego (*Spielraum*) “inesperado y enorme”, gracias a su capacidad para hacer que la realidad “salte por los aires”: “Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, con lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventuras entre sus escombros dispersos” (OA3: 77). Mil viajes entre escombros que, como tránsitos (o, aceptando el anacronismo, *détournements* situacionistas) regulados por la memoria involuntaria, asegurarían la posibilidad de crear una apertura hacia el futuro como garantía del éxito de su dimensión política. En un argumento propio de las teorías clásicas del realismo cinematográfico, el cine tomaría para sí la tarea de confrontar al hombre con una representación del “mundo entorno” (OA3: 76) que, como “un prisma”, refractaría “su entorno inmediato (los espacios en los cuales vive, y en los que trabaja y se divierte) de forma directamente comprensible, tan sensata como apasionada” (“Réplica a Oscar A. H. Smith”, O 1.2: 369).

La película cinematográfica es, sin embargo, y en virtud del mismo principio formal que la emparenta crítica e históricamente con al atlas (el montaje y la inscripción de la contingencia) tan sólo *una* posibilidad de lectura, un viaje entre los escombros. Y precisamente esta cualidad, que de algún modo lo arruina como forma abierta, es la que le permite distanciarse del atlas fotográfico o del montaje textual como dispositivos orientados a una recepción imaginativa pero privada, para así abrirse a una dimensión pública y colectiva de recepción.⁶¹ La sección XIV de *La obra de arte* parece apuntar a esta opción, en la que Benjamin articula la transformación de la performance dadaísta, “proyectil lanzado contra el espectador”, en una estética eisensteiniana del *shock* perceptivo, en términos de una cualidad táctil que asume la forma de una recepción distraída, esto es, inhabilitada para mantener la atención contemplativa desde un lugar seguro. Recuperando la ambivalencia entre *mémoire volontaire* e *involontaire* del cine, Benjamin se refiere a la imposibilidad del juego de

⁶¹ Un argumento clave de la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger (2000), donde señala, a este respecto, que el cine no es un arte del montaje puesto que su propia mecánica—su principio formal—se funda en el montaje, y por tanto lo que es ya natural no puede elevarse a categoría de decisión estética. Al cine, según la pesimista y ciertamente poco materialista visión de Bürger, sólo le quedaría tematizar el montaje—esto es, ilustrarlo.

asociaciones libres que sería posible en la recepción (privada) de la pintura, ante la que podría “abandonarse al libre curso de sus asociaciones”. Pero, dice Benjamin, “[a]nte la toma cinematográfica no puede”, puesto que “las imágenes en movimiento sustituyen a mis propios pensamientos”. Esta es la cualidad específica del *shock* cinematográfico, una tactilidad que “ha de acogerse con presencia de ánimo mayor” (OA3: 81), y debe preparar al hombre, adaptarlo al “peligro de muerte” que se cierne sobre éste fuera de los confines de la sala cinematográfica. El cine, de poder hacerlo, debe por tanto articular el espacio para el juego de un modo necesariamente diferente al atlas. Si el inconsciente óptico, en tanto medio transformativo de la facultad mimética, puede movilizar su facultad y hacerse efectivo en lo colectivo para un proyecto político revolucionario *desde el lado de la recepción*, “the psychodynamically inflected temporality of individual experience vis-à-vis photography would have to be imagined as being available to a collective subject” (Hansen, 2012: 160), un colectivo que Hansen entiende ya, en línea con sus trabajos anteriores, como la *audiencia*.⁶²

Estas cuestiones cristalizan en el fragmento final de la sección xvi sobre el inconsciente óptico, un texto que eliminaría de su versión final. Aquí, Benjamin trata de articular el inconsciente óptico con los poderes del colectivo de manera directa y explícita, una tentativa cuyo resultado será, como veremos, enormemente problemático. En la primera redacción de la sección xvi, la correlación entre inconsciente óptico e inconsciente pulsional lleva a Benjamin a postular la existencia de una suerte de “percepción colectiva”, un sueño compartido en comunidad:

las metamorfosis y catástrofes que pueden o acostumbran presentarse a la percepción en las películas nos afectan de hecho en las psicosis, en las alucinaciones y en los sueños. Y esos modos de comportamiento de la cámara son otros tantos procedimientos gracias a los cuales la percepción colectiva que viene realizada por el público puede apropiarse de los modos de percepción individuales del soñador o del psicótico (OA1: 39)

El cine ofrecería así, como una fantasía utópica o distópica, un espacio inconsciente colectivo marcado por una oscilación valorativa: la del

⁶² El trabajo de Hansen anterior a su interés por Benjamin ha girado siempre en torno a la relación entre cine y espacio público desde el lado de la recepción, en una línea que pretendía problematizar la caracterización abstracta, metapsicológica, del sujeto en la teoría del aparato. Como sostengo más adelante, esta es la razón por la que Hansen parece no poder articular adecuadamente el concepto de inervación. Ver Hansen (1991; 1999b).

soñador frente al psicótico. Así, en un argumento que le separa de Freud para acercarle a las formas arquetípicas de Jung (Hansen, 2012: 166), el cine habría dinamitado la idea de que “durante el sueño cada cual tiene uno para sí”, esto es, que el cine ofrecería un espacio onírico común que produciría sus propias “figuras de sueño colectivo” (OA1: 39). Para Benjamin, un ejemplo de coagulación onírica comunitaria sería, sintomáticamente, “el mundialmente famoso Mickey Mouse”,⁶³ cuyo valor terapéutico consistiría en confrontar con, e inmunizar al público de, los peligros que la tecnificación podría tener para ellos. Y esto mediante un ejercicio clásico de catarsis colectiva fundada en la carcajada, una “voladura terapéutica de nuestro inconsciente”:

Cuando uno advierte la peligrosidad de las tensiones que ha producido la tecnificación con consecuencias en las grandes masas—tensiones que observadas en sus estadios críticos adoptan un carácter por completo psicótico—, se llegará al conocimiento de que esta misma tecnificación creó ya en todo caso, contra tales psicosis de las masas, la posibilidad de una inmunización igualmente psíquica mediante ciertas películas en las que un forzado desarrollo de fantasías sádicas o concretos delirios masoquistas es capaz de impedir su peligrosa y natural maduración en ellas. Así, la carcajada colectiva representa sin duda el estallido, prematuro y por cierto saludable, de tales psicosis. [...] Las películas grotescas americanas, así como las películas de Disney, provocan una voladura terapéutica de nuestro inconsciente. (OA1: 39)

Este panorama define el proyecto político benjaminiano como una suerte de estética de lo menos-malo, una función apaciguante y reguladora de las tensiones abiertas por la *sensorium* tecnológico de la modernidad, que podría leerse perfectamente a partir del análisis de Mary Ann Doane (2002), para quien el cine, como señalé en el capítulo 2, actuó como un elemento fundamental y estructuralmente necesario para los intereses del capitalismo, conteniendo la ansiedad experiencial del sujeto moderno en formas de disipación y normalización colectiva del afecto y la contingencia, que hicieran así soportable la vida.⁶⁴ Este mismo argumento (la ambivalencia del cine como terapia) es el que Benjamin parece plantearse

⁶³ El interés de Benjamin por Mickey Mouse, cuyo nombre aparecía en el encabezado de la sección sobre el inconsciente óptico en el primer borrador manuscrito de *La obra de arte* (ver OA1: sumario), se manifiesta también en diversos escritos y conversaciones con Adorno, a las que vuelvo a continuación.

⁶⁴ A este respecto, es interesante señalar que los trabajos de Doane y Hansen no se cruzan en ningún punto, pese a la evidente sintonía histórica y teórica de sus postulados. Doane no incluye a Benjamin ni a Hansen en su trabajo sobre el

en una nota a pie de la segunda redacción, donde señala los peligros del “doble sentido” (OA2: 51) de los filmes de la Disney, articulados a partir de la ambigüedad de las relaciones entre comedia y horror, carcajada y fantasía sádica o masoquista. Como pone de manifiesto una pequeña nota preparatoria, fechada en 1931 y titulada “Mickey Mouse” (Benjamin, 2008: 338), el personaje animado de Disney ejercía para Benjamin el poder fascinante de la figura siniestra, el autómatas animado que no está ni vivo ni muerto, dueño de ciertas “propiedades relacionales” que nos harían ver “for the first time that it is possible to have one’s own arm, even one’s own body, stolen” (2008: 338). Un cuerpo sacudido y desarticulado que puede recomponerse sin fin, tan espasmódico en su trayecto vital (sus “mil viajes de aventuras”) que éste se asemejaría más al recorrido de un paquete por una gran oficina que a la antigua y heroica rectitud del corredor de maratón: “The route taken by a file in an office is more like that taken by Mickey Mouse than that taken by a marathon runner” (338). El interés benjaminiano por Mickey Mouse corresponde por tanto al modo en el que el público reconoce su propia vida en la pantalla (338),⁶⁵ esto es, se identifica con ella, aunque sea ya una vida considerada puramente como supervivencia; e incluso cuando la semejanza, tomada en un sentido clásico, como relación de parecido e identificación con una *buena figura* (una relación antropomórfica de corte winckelmanniano) se ha desarticulado por completo, y ha devenido ya absoluta desemejanza:

Mickey Mouse proves that a creature can still survive even when it has thrown off all resemblance to a human being. He disrupts the entire hierarchy of creatures that is supposed to culminate in mankind. These films disavow experience more radically than ever before. In such a world, it is not worthwhile to have experiences. (338)

Pero Mickey, en efecto, sí tiene experiencias;⁶⁶ y, sintomáticamente, vive su experiencia como criatura siniestra en el juego de una continua descomposición lúdica, una relación con la muerte que se expresa en espas-

tiempo cinematográfico, y Hansen no entra a discutir, en ningún momento, las tesis más “negativas” de Doane.

⁶⁵ “So the explanation for the huge popularity of these films is not mechanization, their form; nor is it a misunderstanding. It is simply the fact that the public recognizes its own life in them” (338).

⁶⁶ Walt Disney introdujo al personaje Mickey Mouse en “Plane Crazy” (6’, Disney, 1928). Las películas que produjera Disney alrededor de las aventuras de Mickey Mouse a lo largo de la década de los treinta, oscilaban entre los seis y los ocho minutos de duración. Entre 1928 y 1931, fecha de la anotación de Benjamin sobre el personaje, Disney había realizado ya treinta y cuatro

mos corporales invadidos por la *jouissance*.⁶⁷ Es este sentido ambivalente, propio de una figura espectacularizada venida del *más allá*, lo que, en la nota a pie de la segunda redacción, Benjamin observa como una cualidad de la que el mismo fascismo podría beneficiarse: “Their gloomy and sinister fire-magic, made technically possible by color film, highlights a feature which up to now has been present only covertly, and shows how easily fascism takes over “revolutionary” innovations in this field too” (OA2: 51-52). De hecho, el texto sobre Mickey Mouse fue duramente criticado por Adorno, quien, en correspondencia con Benjamin, le pregunta si “no vendría más a corresponder a ese realismo ingenuo sobre cuyo carácter burgués estábamos tan fundamentalmente de acuerdo en París” (Adorno & Benjamin, 1998: 136).⁶⁸ Para Adorno, Mickey Mouse se asemeja estructuralmente a la figura del “excéntrico”, que había tematizado en unos términos absolutamente negativos en un escrito contemporáneo, “On Jazz” (1936), que Adorno considera en sintonía temática y conceptual con *La obra de arte*. En este breve texto, el excéntrico se dibuja como una figura necesaria para los intereses del capitalismo y el fascismo; esto es, como una figura radicalmente antirrevolucionaria, sometida al complejo de castración y a la identificación con la ley.⁶⁹

películas con Mickey Mouse de protagonista (ver <http://www.imdb.es/character/ch0000630/#1930>, consultada el 2/2/2013).

⁶⁷ El autómata, como figura siniestra que conecta la sexualidad, el desmembramiento, la *jouissance* y la muerte es, por descontado, uno de los temas esenciales del surrealismo. Para la relación entre la animación tradicional de Disney y la Warner y el goce de la pulsión de muerte, son interesantes algunos de las observaciones de Žižek (por ejemplo en el filme *The Pervert’s Guide to Cinema*, de Sophie Fiennes, 2006), que no suele citar a Benjamin.

⁶⁸ Adorno responde a una versión mecanografiada de la segunda versión de *La obra de arte*, que Benjamin le había enviado en febrero de 1936 (Adorno & Benjamin, 1998: 131).

⁶⁹ La figura del excéntrico, tan central en la estética teatral y cinematográfica de la Rusia revolucionaria, es tomada por Adorno como modelo del “sujeto de Jazz”, que también pone en conexión con la figura del actor de la *slapstick comedy* (Lloyd, Chaplin), en unos términos opuestos a su tematización, como veremos, en Benjamin: “his exclusion manifests itself immediately—not as powerlessness, but rather as superiority, or the appearance of it; laughter greets the eccentric only to die away in shock and, with his ridiculousness, that of society also elegantly drops out of sight. The rhythm of his arbitrariness is subordinated without a rupture to a greater more lawful rhythm; and his failure is located not below but above the standard: to obey the law and yet be different. This type of behavior is taken over, bound up with the gradual abandonment of the traces of playful superiority and liberal difference, by the *hot* subject. [...] As a clown, the *hot* ego begins to follow too weakly the standard of the collective which has been unproblematically set, reeling with

En sintonía con las impresiones de Adorno, Benjamin ya había dialectizado en 1931 el poder sanitario de Mickey Mouse como una figura del pesimismo; un pesimismo que, al contrario que en el surrealismo, no parecería tan “organizado” como debiera. Mickey actuaría así como la figura encargada de enseñar al colectivo con una sonrisa placentera y coqueta (*cozy*) (cargada, podría añadirse, de goze pulsional) la irremediable presencia de la violencia: “What is revealed in recent Disney films was latent in some of the earlier ones: the cozy acceptance of bestiality and violence as inevitable concomitants of existence” (52). Un argumento, por tanto, enigmáticamente similar al que Benjamin había ya utilizado para cerrar atterradoramente su tercera versión de *La obra de arte*,⁷⁰ abriendo un espacio teórico de tensiones que, incluso para un pensador de la imagen dialéctica como él, acabarían por ser inabordables.

El motivo de Mickey fue, como he comentado, finalmente eliminado de la tercera redacción. A este respecto, Hansen (2012: 161) señala que el espacio colectivo del cine fue desalojado de toda ambivalencia, “robbed of its mimetic, eccentric, psychosomatic dimensions”, y sustituido por un espacio marcado por los procesos de recepción en distracción, igualmente fagocitado por “a Brechtian attitude of critical testing” (161). Pero lo que Hansen señala, explícitamente, es el modo en el que Benjamin habría acabado por conceptualizar la función del *espectador* cinematográfico: “with the disappearing of Mickey Mouse [...] cinema *spectatorship* ends up subsumed under the notion of distraction...” (161); una función que, si bien designa el lugar central de los intereses de Hansen, no es en modo alguno explícita en Benjamin, no corresponde exactamente (plenamente) al modo en el que afronta el espacio colectivo del cine. Desde el punto de vista de la recepción, sin duda, el inconsciente óptico parece abrir y pro-

uncertainty like many of the figures of the American film grotesque genre, such as Harold Lloyd and occasionally Chaplin himself. The decisive intervention of jazz lies in the fact that this subject of weakness takes pleasure precisely in its own weakness, almost as if it should be rewarded for this, for adapting itself into the collective that made it so weak whose standard its weakness cannot satisfy. In psychological terms, jazz succeeds in squaring the circle. The contingent ego as a member of the bourgeois class is blindly abandoned on principle to social law. By learning to fear social authority and experiencing it as a threat of castration—and immediately as fear of impotence—it identifies itself precisely this authority of which it is afraid” (Adorno, 2002: 489-490).

⁷⁰ “La humanidad, que antaño, con Homero, fue objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, ahora ya lo es para sí misma. Su alienación autoinducida alcanza así aquel grado en que vive su propia destrucción cual goce estético de primera clase” (OA3: 85).

blematizar la relación entre una política de la indexicalidad y el espacio colectivo en formas que, aunque remitan a procesos abiertos de inscripción y recepción como el atlas de Sander, no pueden sino *figurar*, esto es, representar, la apertura que cine y fotografía prometerían. En la medida en que la representación es incorporada, como un límite impuesto por la necesidad de colectivizar la experiencia del cine, los argumentos benjaminianos se tensionan y pliegan hasta polarizarse en una infeliz alternativa entre una eficacia pedagógica y terapéutica, la del cine entendido como una gran “fábrica de sueños colectivos” que debe ser regulada de acuerdo a los intereses de capitalismo (convirtiendo así a Benjamin en un esteta de la sanitización modernista que arranca en Lessing), y el cine como espacio para el despliegue eufórico de la violencia enérgica fascista, que Benjamin podría haber observado por aquella época en el fascinante delirio cosmológico y corporal de *Olimpia* (Leni Riefenstahl, 1936). En definitiva, el cine habría acabado por rearticular de nuevo la cara siniestra de la facultad mimética: habría devenido un espejo o máquina influyente en el que la mimesis coagularía en un soporte normativo,⁷¹ ético, que ayudaría a regular y administrar la polarización de las energías de la masa.⁷² Una lógica que, como se ha comentado en el capítulo 4, está determinada igualmente por el primado de la función indexical en el marxismo ortodoxo. Es desde esta dimensión indexical que Burkhardt Lindner considera la lectura benjaminiana del cine en analogía con las antiguas prácticas mágicas guiadas por la Ley del Contacto (Frazer, 1981), esto es, como una “institution of infection” o contagio, lo que Hansen resu-

⁷¹ Así pueden también interpretarse las conclusiones que, en la sección VI de la tercera versión, se deducen de la liquidación del espacio aurático en la fotografía, que habría devenido en “el lugar del crimen” en el que “obtener indicios” de la realidad histórica. Puesto que, ante la imposibilidad de “una mirada en libre suspensión”, la indexicalidad fuerza compulsivamente a una reconstrucción diferida del acontecimiento, una suerte de *Aufhebung* narrativa que, ante la miríada de posibilidades relacionales que comporta, debe ser regulada para asegurar su eficacia colectiva: “al mismo tiempo, los actuales diarios ilustrados comienzan a plantarle ante la vista [al lector] postes indicadores por doquier” (OA3: 63).

⁷² Este es, desde luego, el mismo argumento que Rodowick (1994) utiliza para acusar a los teóricos del aparato de complicidad con las propias formas especulares que tratan de denunciar. Ver capítulo 4. Por otro lado, la función terapéutica de corte jungiano es la que anima, aún hoy en día, cualquier debate sobre la “responsabilidad” de las formas culturales—cine, videojuegos—en la proliferación de actitudes violentas o indeseables—pero también su deseado contrario: el film que enuncia valores éticos irrenunciables, la película “descarnada pero necesaria” que nos confronta con determinado drama, etc.

me como “the notion of a physiologically “contagious” or “infectious” movement that would trigger emotional effects in the viewer, a form of mimetic identification” (Hansen, 1999, p. 318). Del lado de la recepción, la facultad mimética del cine no podría asegurar otra cosa mejor que un aprendizaje, una regulación, de los modos de vida y formas de producción propias del capitalismo o del fascismo.

6. INDEXICALIDAD, INERVACIÓN Y SÍNTOMA

El espacio de juego (*Spielraum*), la acción colectiva (*Zusammenspiel*), y fundamentalmente el concepto de inervación, sobre el que me centro en las páginas siguientes, pueden considerarse sin embargo desde otro ámbito: el de la producción cinematográfica. Un ámbito al que ya me he referido tangencialmente con la introducción del texto “El autor como productor”, y la importancia performativa del teatro épico brechtiano como espacio de confrontación, pero que para Benjamin debe jugarse en cada confrontación del colectivo con la tecnología. En “El autor como productor” (AP, O II.2), como es sabido, Benjamin apela a la necesaria relación entre la tendencia (la inscripción ideológica) y la calidad (el régimen formal) que se instituye en la obra de arte literaria. A partir de un extenso comentario sobre el trabajo de Tretyakov, escritor “operativista” soviético, Benjamin celebra la disolución de las formas burguesas de la novela en favor de nuevas estructuras de organización formal del texto en relación con el espacio social que instituyen. Su misión, declara, “no es informar, sino luchar; no un observar: intervenir activamente”. (AP: 300). La intervención concreta de Tretyakov no consiste en escribir novelas, sino organizar un espacio colectivo alrededor de la prensa y la palabra escrita:

organización de los meetings de masas; recaudación de dinero para comprar tractores; reclutamiento de campesinos para el koljós; inspección de las salas de lectura; creación de periódicos murales y dirección del periódico del koljós; redacción de noticias para los periódicos de Moscú; introducción de la radio y del cine ambulante, etc. (AP: 300)

Tretyakov, por tanto, entiende la literatura como *Zusammenspiel* en un sentido expandido, que la aleja de sus funciones burguesas de escritura en soledad y de sus formas y procesos de producción. Son “los datos técnicos concretos de la situación actual” los que, para Benjamin, “constituyen el punto de partida de las energías literarias del presente” (AP: 301),

y el trabajo mismo sobre las condiciones y fuerzas de producción. En el operativismo, y su utilización de la prensa como espacio de acción para lo colectivo, “no sólo se pasan por alto las distinciones convencionales entre géneros, entre escritor y creador, o entre investigador y popularizador, sino que incluso somete a revisión la distinción existente entre autor y lector” (AP: 302-303). Aunque estos pasajes, así como los conceptos fundamentales que Benjamin enuncia, son de sobra conocidos e influyentes,⁷³ su utilidad en este contexto es la de problematizar la relación binaria que Hansen establece entre producción y recepción, y situar en el lugar preciso el modo en que, en *La obra de arte*, Benjamin postula su concepto de espacio de juego o escenario (*Spielraum*).

Desde el punto de vista del cine como espacio colectivo de producción, pues, las aporías del cine como campo relacional se rearticulan de modos mucho más fructíferos para sus intereses. En este sentido, me gustaría señalar, para empezar, la función primordial que ocupa, en *La obra de arte*, la figura del actor. El actor, especialmente a partir de su atención a la figura de Chaplin, epitomiza para Benjamin la relación del cine como medio técnico con el sujeto y el colectivo, y de modos mucho más explícitos que otras figuras igualmente tematizadas, como la del director o el espectador cinematográfico, entendido colectiva o individualmente. La figura del actor, en conexión con el texto de sobre Tretyakov, se abre a la dimensión que, como se hace patente en diversas secciones de *La obra de arte*, tiene ya para Benjamin: como un trabajador del espacio del cine, el individuo u “operador” que interviene activamente en juego performativo de confrontación con la tecnología.

Además del texto eliminado sobre Mickey Mouse en la sección del inconsciente óptico, las secciones centrales de *La obra de arte*—secciones VIII a X de la tercera versión; secciones X a XIV de la primera y segunda redacción—están dedicadas al actor de cine. El actor, para Benjamin, debe ser entendido no como el soporte físico sobre el que se construye el personaje ficcional o la personalidad aurática encarnada en la *star*, sino como el cuerpo mismo del trabajador de cine, que debe “estar a su altura [de la técnica]”, si quiere “conservar la humanidad frente al aparato” (OA1: 28). A lo largo de uno de los pasajes más hermosos del texto, Benjamin describe la relación entre el actor y la cámara en su eficacia y

⁷³ Una influencia evidente en el desarrollo del concepto de trabajo inmaterial en Lazzarato, y en toda conceptualización del espacio estético político de la cultura digital en torno a “multitudes interconectadas”, “producción del común”, y “dispositivos de lo común”, como puede apreciarse en el capítulo 5.

articulación performativa, abriendo los conceptos de campo de juego y acción [*Spielraum*], y ensayo o ejercicio [*Einiübung*] a una dimensión estrictamente material y laboral. Efectivamente, lo que interesa a Benjamin es el modo en el que el dispositivo cinematográfico, en el momento de la producción, fractura y desmembra la unidad dramática de la actuación (y, por tanto, la coherencia ideal del ego) en un proceso de pruebas y constantes ejecuciones de testeo [*Testleistung*] sometidas a la mirada de la cámara:

The test performance of the film actor is, however, entirely unique in kind. In what does this performance consist? It consists in crossing a certain barrier which confines the social value of test performances within narrow limits. I am referring now not to a performance in the world of sports, but to a performance produced in a mechanized test. [...] These tests, unlike those in the world of sports, are incapable of being publicly exhibited to the degree one would desire. And this is precisely where film comes into play. *Film makes test performances capable of being exhibited, by turning that ability itself into a test. The film actor performs not in front of an audience but in front of an apparatus.* (OA2: 30)

Es en este proceso abierto de confrontación con el dispositivo desde donde, en primer lugar, Benjamin entiende la eficacia especular del cine: no una identificación con la imagen de un personaje encarnada por el actor, sino la identificación empática, y *compasiva*, con el penoso trabajo del hombre ante la máquina, constantemente “sometid[o] a una compleja serie de pruebas ópticas” que no respetan su “(actuación como) totalidad” (OA3: 65):

El estar a su altura [de los aparatos] significa sin duda conservar la humanidad frente al aparato. El interés de esta actuación se hace así enorme. Pues ante un aparato es ante lo que la mayoría de los habitantes de ciudades debe en las oficinas y en las fábricas abdicar de su humanidad durante la jornada de trabajo. Y, por la tarde, esas mismas masas van a llenar los cines para vivenciar cómo el actor cinematográfico se toma la revancha en nombre de ellas al no sólo afirmar su humanidad (o lo que a ellas tal se les parece) frente al aparato, sino al hacerlo útil para su triunfo personal. (OA1 28)⁷⁴

⁷⁴ De este modo, el espectador sometería a una prueba lúdica la experiencia cinemática. Adopta así la posición misma de la cámara, que también somete a prueba a su actor. Es en este sentido en el que debe leerse el pasaje en el que, en esta misma sección, Benjamin articula la identificación del espectador con el dispositivo cinematográfico—en un argumento que, formalmente, reduplica en parte las tesis de Baudry o Metz: “*el público empatiza con el actor tan sólo en la*

En el trabajo del actor se afirma y se encarna tanto la alegorización del sentido (la desagregación entre las partes, la pérdida de unidad, la proliferación de objetos parciales o la desdiferenciación entre materia inerte y cuerpo orgánico, sometidas ambas a un mismo principio de articulación en el montaje) como su apertura a un espacio y posibilidad de lo contingente. Pues la relación entre cámara y actor está regulada por lo que Didi-Huberman (2008a) llamaría un “paradigma de impronta”, una construcción heurística en la que el actor es sometido a pruebas constantes (las tomas, los tests o pruebas de cámara, el casting) en espera de la aparición de esa “pequeña chispa de contingencia” que pueda ser reincorporada después (pero esto no le interesa ya a Benjamin) en el decurso narrativo.⁷⁵ Es, por tanto, esta perfectibilidad de la producción cinematográfica (OA3: 83), entendida no tanto como búsqueda irrefrenable de una totalidad clausurada, sino como constante proceso de ensayo y error, de apertura al espacio de lo contingente, lo que el cuerpo del actor “ofrece con su piel y sus cabellos, con su corazón y sus riñones, en el momento de su actuación”, consciente de que su trabajo “es tan poco accesible para él como al producto hecho en una fábrica” (OA3: 69). En la articulación con el dispositivo del cine, en la interacción con la cámara, las luces, y todo el equipamiento técnico que envuelve y define el trabajo del actor, es donde Benjamin ve florecer la “angustia” (69) del intérprete,

medida en que empatiza con el aparato, adoptando por tanto la misma actitud de éste, que consiste en pasar una prueba” (OA3: 65). Un argumento que, desde luego, resuena en el trabajo de Hayes que abre este capítulo.

⁷⁵ Sobre la relación entre detalle y diégesis en el cine, ver el capítulo homónimo en *Change Mummified*, de Philip Rosen (2001). Por otra parte, Benjamin propone, como ilustración de sus tesis, un ejemplo que ofrece un giro especialmente bello e inesperado al principio de montaje propuesto por Kuleshov: “El procedimiento del director que, para filmar el susto de la persona ahí representada, provoca una alarma real en su actor es totalmente cinematográfico. [...] Así lo puso Asta Nielsen de relieve de forma impresionante en cierta ocasión, durante una pausa en el estudio. Se estaba filmando una película basada en *El idiota* de Dostoievski, y Asta Nielsen, que encarnaba a Aglaia, conversaba sin más con un amigo. Se encontraban a punto de rodar una de las escenas principales, cuando Aglaia ve pasar de lejos al príncipe Mischkin acompañado de Nastasia Filipovna, y los ojos se le inundan de lágrimas. Asta Nielsen, que en su conversación había rechazado amablemente todos los cumplidos de su amigo, vio de pronto a la intérprete de Nastasia en la parte trasera del estudio, desayunando mientras paseaba. ‘Mire, esto es lo que yo entiendo por interpretar una película’, dijo de repente a su invitado mientras lo miraba con unos ojos que, para la percepción de su colega, tal como exigía la siguiente escena, se habían llenado de lágrimas sin pestañear una sola vez” (OA1: 31).

que en el trabajo actoral de Chaplin es encarnada en una serie de movimientos somáticos a los que denominará, en una pequeña nota escrita en 1935, “inervaciones”.

Para Benjamin, la inervación define, con cierto aroma de victoria intelectual, “La fórmula por la que la estructura dialéctica del cine encuentra su expresión”.⁷⁶ Por la brevedad y precisión de su enunciado, he preferido citarlo en toda su extensión:

The formula in which the dialectical structure of film—film considered in its technological dimension—finds expression runs as follows. Discontinuous images replace one another in a continuous sequence. First of all, with regard to continuity, it cannot be overlooked that the assembly line, which plays such a fundamental role in the process of production, is in a sense represented by the filmstrip in the process of consumption. Both came into being at roughly the same time. The social significance of the one cannot be fully understood without that of the other. At all events, our understanding of this is in its infancy.—That is not quite the case with the other element, discontinuity. Concerning its significance we have at least one very important pointer. It is the fact that Chaplin’s films have met with the greatest success of all, up to now. The reason is quite evident. Chaplin’s way of moving [*Gestus*] is not really that of an actor. He could not have made an impact on the stage. His unique significance lies in the fact that, in his work, the human being is integrated into the film image by way of his gestures—that is, his bodily and mental posture. The innovation of Chaplin’s gestures is that *he dissects the expressive movements of human beings into a series of minute innervations*. Each single movement he makes is composed of a succession of staccato bits of movement. *Whether it is his walk, the way he handles his cane, or the way he raises his hat—always the same jerky sequence of tiny movements applies the law of the cinematic image sequence to human motorial functions*. Now, what is it about this behavior that is distinctively comic? (Benjamin, 2008: 340, cursivas propias)

La *grazia* y la compulsión acontecen en una inervación corporal, como elementos indistinguibles el uno del otro. La fusión figurativa, energética, del cuerpo humano y la “ley del aparato” cinematográfico forman, para decirlo de algún modo, una figura dialéctica, tanto el gesto que expresa el rechazo (compulsión mimética, automatismo de repetición, identifica-

⁷⁶ Un título que remite de manera directa, tanto en su descripción como en el sentido que tomará, a las fórmulas patéticas (*Pathosformeln*) conceptualizadas y estudiadas por Aby Warburg décadas antes, y que Benjamin conocía. Ver, especialmente, su análisis sobre Durero y su tesis sobre Botticelli en *The Renewal of Pagan Antiquity* (Warburg, 1999).

ción mortificante con el aparato) como su efectuación cómica o positiva (lo que en su cuerpo aparece, sin duda, como un movimiento “distintivamente cómico”). En suma, la inervación designa la aparición de una figura sintomática como el *gestus* del actor, la encarnación exacta de su concepto de *confrontación* en una imagen corporal.

No en vano, *inervación* es un concepto que Benjamin tomará de Freud, quien lo utiliza en sus primeros trabajos para designar el hecho fisiológico de conversión de energía psíquica en energía nerviosa, de tal modo que “cierta energía es transportada a una determinada parte del cuerpo, produciendo allí fenómenos motores o sensitivos” (Laplanche & Pontalis, 2004: 196). Para Freud, en efecto, y ya desde sus estudios en colaboración con Breuer, la inervación siempre es “inervación somática” o corporal, el proceso de emergencia de una figura que, bajo el nombre de *síntoma histérico*, define una “voluntad contraria” en un mismo trazo:

lo histérico por excelencia es que, cuando llega el caso de ejecutar el designio, esta representación contrastante inhibida se objective, por vía de inervación corporal, con la misma facilidad con que en el estado normal lo hace la representación-voluntad. La representación contrastante se establece, por así decir, como «voluntad contraria», al tiempo que el enfermo, asombrado, es conciente de una voluntad decidida pero impotente. (“Un caso de curación por hipnosis” (1892-3), en Freud, OC I: 156)

Como es sabido, para Freud, es en la medida en que una representación es desconectada del afecto con el que fue asociado originalmente que la representación queda reprimida y que el afecto retorna al cuerpo en forma de síntoma. La inervación, por tanto, se entiende de esta forma como un proceso unidireccional, de dentro hacia afuera, por el que la energía psíquica desconectada tomaría forma en una convulsión corporal que emerge y expresa una “huella mnémica”.⁷⁷ Pero la inervación no es únicamente irrupción o emergencia del síntoma histérico, por el que “es una

⁷⁷ Freud, en sus *Estudios sobre la histeria* (OC II: 290) lo resume así: “En lo que va de mi exposición se nos ha situado en el primer plano la idea de la resistencia; he mostrado cómo a raíz del trabajo terapéutico uno se ve llevado a la concepción de que la histeria se genera por la represión, desde la fuerza motriz de la defensa, de una representación inconciliable; de que la representación reprimida permanece como una huella mnémica débil (menos intensa), y el afecto que se le arrancó es empleado para una inervación somática: conversión de la excitación. Entonces, justamente en virtud de su represión, la representación se vuelve causa de síntomas patológicos, vale decir, patógena ella misma. A una histeria que muestre este mecanismo psíquico se le puede adherir la designación de «histeria de defensa»”.

excitación *psíquica* la que entra por un camino falso, exclusivamente por lo somático”, sino también la irrupción somática propia de la neurosis de angustia, cuya importancia para Benjamin será mucho mayor (pues, como ya he comentado, es desde el análisis de las neurosis de angustia y sus modalidades postraumáticas analizadas en *Más allá del principio del placer* desde donde Benjamin entiende el estado petrificado y anestetizado de la experiencia sensible del sujeto en la modernidad). Considerada desde el punto de vista de la neurosis de angustia, la inervación responde al “gran ataque de angustia [que] se presenta también fragmentado, o sea: sólo disnea, sólo palpitaciones, sólo sensación de angustia, y una combinación de estas”. Estos son, para el primer Freud, “los caminos de inervación que de ordinario sigue también la tensión psicosexual, aun cuando entra en procesamiento psíquico” (“Manuscrito E: ¿Cómo se genera la angustia?” aprox. junio 1894, en Freud, OC I: 156). Palpitación y angustia que, como he señalado, definen tanto la pequeña inervación del cuerpo de Chaplin como el afecto al que se ve sometido el actor en su autopercepción desmembrada: “¿No tendrá esta circunstancia [la inaccesibilidad para el actor de su propia actuación] su parte en la congoja, la nueva angustia que [...] sobrecoge al actor cuando se encuentra ante el aparato?” (OA3: 69). Efectivamente, es la presión de los aparatos tecnológicos la que, en tanto fuerza exterior o física, hace aparecer también para Freud el proceso de inervación: “Hay una suerte de conversión en la neurosis de angustia, igual que en la histeria [...] aquí es una tensión *física* la que no puede ir por lo psíquico y a raíz de ello permanece en el camino físico” (Freud, OC I: 156).

Entendido en los términos anteriormente expuestos, el concepto de inervación toma una función central, compleja y ambivalente en la obra de Benjamin, pues como tal describiría el proceso de transmisión empática de afectos propio de la facultad mimética. En otras palabras, sería la somatización, en forma de adaptación o asimilación pero también de rechazo o resistencia, de una fuerza dispositiva externa y extraña al sujeto. El concepto de inervación toma, en los estudios de Miriam Hansen sobre Benjamin, un lugar absolutamente determinante; un proceso psicósomático esencialmente positivo, que abriría la posibilidad de “reconverting, and recovering, split-off psychic energy through motoric stimulation” (Hansen, 2012: 137). Hansen lo recupera y desarrolla a partir de un comentario pasajero de Susan Buck-Morss (1992: 17), en el que entiende la inervación como “a mimetic reception of the external world, one that is empowering, in contrast to a defensive mimetic adaptation that protects at the price of paralyzing the organism, robbing it of its capacity of

imagination, and therefore of active response”. A partir de la lectura de Buck-Morss y Hansen, la invención es entendida por otros autores desde esta inflexión positiva de la facultad mimética.⁷⁸ Pero, conceptualizada como atributo de la *mimesis* como oposición al *mimetismo*, la dimensión sintomática que Benjamin describe en el texto sobre Chaplin y en los pasajes acerca del actor perdería su ambivalencia estructural, su “voluntad contraria”. Lo que, como sostengo a continuación, define el concepto de invención, es precisamente esta coagulación en un mismo gesto de ambas inflexiones de la facultad mimética, lo cual no quiere decir que, para Benjamin, la invención no fuera un proceso positivo. Al contrario, lo que parece designar la pregnancia revolucionaria del concepto de invención es esta suspensión de la dimensión del conflicto en el síntoma, su “dialéctica detenida” en el *gestus* como “fórmula pática” (*pathosformeln*).

La lectura de Buck-Morss, Hansen y Stewart acerca del concepto de invención presenta por tanto una dificultad que, en primer lugar, es terminológica; y en segundo lugar, directamente programática en relación con el proyecto benjaminiano. Al describirlo como una suerte de movimiento corporal capaz de liberar la energía psíquica oprimida por el engrosamiento del “escudo protector” ante experiencias de *shock*, la dimensión sintomática y psicosomática que Benjamin sin duda advierte parece quedar paliada.⁷⁹ Hansen, acertadamente, comenta que el término “invención” no aparece en el texto de Freud *Más allá del placer*, pero su justificación, como trataré de argumentar aquí, parece inadecuada. Para Hansen (2012: 136), la ausencia del término designa su misma imposibilidad en la dinámica de las neurosis traumáticas, como el proceso que

⁷⁸ Para Stewart (2010: 84), que sigue a Hansen, la invención serviría al propósito de “counteract the neurological and psychiatric effects of perceptive, emotional, and cognitive anesthesia”. Una misma conceptualización de la invención se encuentra en Nieland (2008: 71), donde desarrolla su conexión con la biomecánica de Meyerhold que Hansen había ya postulado, y sobre la que vuelvo a continuación.

⁷⁹ Esta visión de la invención podría resumirse—con ironía—a partir de uno de los ciclos de acción más utilizados en el repertorio de acciones de la *slapstick comedy*, de la que obviamente beben tanto Chaplin como las películas de la Disney o, especialmente, de la Warner Bros.: El personaje animado que, sometido a estímulos físicos rotundos, a *shocks*—sintomáticamente, suelen ser un golpe en la cabeza—queda suspendido de voluntad, alienado, hasta que un segundo suceso semejante, sin relación previa alguna excepto la estructura formal del acontecimiento, y sin elaboración en sentido freudiano (en definitiva, sin ninguna clase de articulación dialéctica o en acción diferida) restaura de nuevo la motilidad y la voluntad al cuerpo herido. Sobre Benjamin y su querencia por la *slapstick comedy*, ver Hansen (2004: 26).

podría acabar con la paralización del sujeto.⁸⁰ Para llegar a esta conclusión, Hansen articula el concepto de inervación a partir de dos fuentes textuales de Freud; la primera, los trabajos primeros de Freud citados anteriormente, en los que la inervación es igualada al síntoma histérico. La segunda, y decisiva para Hansen (cfr. 2012: 136), una cita de *La interpretación de los sueños* en la que la inervación parece designar un proceso general de la actividad psíquica, que comienza con la recepción/inscripción de estímulos y desencadena en una proyección figurativa, como *inervación*, entendida ya como fenómeno motor del proceder normal, “sano”, del sujeto.⁸¹ Desde esta consideración, Hansen puede concebir el modo en el que, para Benjamin, el escudo protector contra los estímulos podría empezar a diluirse, en los procesos de inervación corporal, en una membrana permeable, “a porous interface between the organism and the world” (2012: 137) que alejaría a Benjamin de Freud para asociarlo a las corrientes conductistas asociadas a los estudios de biomecánica de Meyerhold o a la teoría de la expresión de Eisenstein.⁸² Aunque esta asociación está sin duda presente en Benjamin, el énfasis en los procesos de transmisión afectiva y generación de emociones en el espectador llevan a Hansen a postular una correlación entre inervación e “identificación mimética”, como la relación del espectador con las formas corporales o cinemáticas que se le presentarían en el momento de la proyección; un, de nuevo, movimiento “physiologically contagious or infectious” (2012: 137) que desencadenaría afectos positivos y emotivos en la audiencia, y que, como he comentado, le llevaría, de la mano de Mickey Mouse, a una suerte de callejón sin salida.

Pero esta utilización sanitizada, benigna, de la inervación, la iguala a otros conceptos freudianos que, como la catarsis hacia la que apunta

⁸⁰ “The term *innervation* doesn’t appear in this context, and for good reason, because it refers to the very process that is blocked in the configuration of shock-breach-anticathexis, the kind of discharge that alone could undo and counteract the anesthetizing effects pinpointed by Benjamin” (Hansen, 2012: 136).

⁸¹ El pasaje citado por Hansen es el siguiente: “Toda nuestra actividad psíquica parte de estímulos (internos o externos) y termina en inervaciones: Por eso asignamos al aparato un extremo sensorial y un extremo motor; en el extremo sensorial se encuentra un sistema que recibe las percepciones, y en el extremo motor, otro que abre las esclusas de la motilidad. El proceso psíquico transcurre, en general, desde el extremo de la percepción hacia el de la motilidad” (Freud, OC V: 530-531).

⁸² Para una introducción a la biomecánica en Meyerhold y Eisenstein, ver especialmente Law & Gordon (1996).

la abreacción o, en cierta forma, la catexis, podrían haber servido igualmente a Benjamin si hubiera querido expresar lo que las autoras sugieren.⁸³ Pero para Freud, la *inervación* no designa, ni en los comienzos de su investigación psicoanalítica ni en los textos de madurez, lo que Hansen parece querer observar en ella. De hecho, Freud opone abreacción e *inervación* en unos términos que problematizan decisivamente la lectura de Hansen. En un pasaje de “Psicoanálisis”, un texto presentado como artículo para una enciclopedia redactado en 1922, Freud (OC XVIII: 232, cursivas propias) señala que

los síntomas histéricos debían su génesis a que a un proceso anímico cargado con intenso afecto se le impidió de alguna manera nivelarse por el camino normal que lleva hasta la conciencia y la motilidad (se le impidió *abreaccionar*), tras lo cual el afecto por así decir «estrangulado» cayó en una vía falsa y encontró desagote dentro de la *inervación* corporal (conversión).

Exceptuando el pequeño pasaje de *La interpretación de los sueños*, Freud sigue utilizando el término *inervación* para designar la aparición del síntoma, tanto en la neurosis histérica, como en el comentario anterior, como en la neurosis de angustia, y no la descarga afectiva que libraría al sujeto de la rigidez traumática. En “Inhibición, síntoma y angustia”, publicado en 1926, Freud subraya su papel en la angustia, que puede ser leído en conexión con la teoría del actor en Benjamin: “en la angustia como totalidad participan *inervaciones* motrices, vale decir, procesos de descarga” (OC XX: 125). El proceso de descarga está pues totalmente entreverado

⁸³ En su *Diccionario de psicoanálisis*, Pontalis y Laplanche hablan de la catarsis en los siguientes términos: “resumiendo la teoría de la *catarsis*, Freud escribe: «Se suponía que el síntoma histérico se originaba cuando la energía de un proceso psíquico no podía llegar a la elaboración consciente y se dirigía hacia la *inervación* corporal (conversión) [...]. La curación se obtenía por la liberación del afecto desviado y su descarga por las vías normales (abreacción)»” (Laplanche & Pontalis, 2004: 428-429). Por otro lado, definen abreacción como “Descarga emocional, por medio de la cual un individuo se libera del afecto ligado al recuerdo de un acontecimiento traumático, lo que evita que éste se convierta en patógeno o siga siéndolo. La abreacción puede ser provocada en el curso de la psicoterapia, especialmente bajo hipnosis, dando lugar a una catarsis; pero también puede producirse de forma espontánea, separada del trauma inicial por un intervalo más o menos prolongado” (2004: 1). Finalmente, la catexis se refiere a la investidura de energía en una representación, independientemente de su capacidad para liberarla: “Concepto económico, la catexis hace que cierta energía psíquica se halle unida a una representación o grupo de representaciones, una parte del cuerpo, un objeto, etcétera” (49).

con “el displacer” (OC XX: 126), la incapacidad para disolver el núcleo del síntoma. Cuando Benjamin desarrolla su teoría de facultad mimética en relación con la inervación, la conversión del afecto en una energía convulsa desplegada en el síntoma, es desde este nudo de problemas desde donde tratar de entender su sentido estético y político.

Como es notorio, la presencia de Freud es central en la obra de Benjamin. Cuando éste moviliza por primera vez el concepto de inervación, en una sección de *Calle de dirección única* (1928) titulada “Material didáctico”, Benjamin la conecta con la interpenetración del escritor y la máquina de escribir, esto es, la interrelación de lo somático, la tecnología y la imaginación en la figura del escritor ante su máquina de escribir. La adecuación al ritmo de las pulsaciones digitales y las formas tipográficas (imágenes textuales o *Schriftbilder*), como una inervación producida en la relación entre su cuerpo y el dispositivo, debería llevar a producir obras nuevas:

La máquina de escribir sólo alejará del portaplumas la mano del literato cuando lo exacto de las formas tipográficas entre a formar parte de la producción de sus libros. Cabe suponer que entonces harán falta nuevos sistemas tipográficos algo más variables, unos que pondrán la inervación de los dedos y sus órdenes en lugar de la mano expedita y desnuda. (DU, O IV.1: 44)⁸⁴

Para Hansen (2012: 138), Benjamin “wants to be wired o have his thoughts transcoded wirelessly”, esto es, querría rearticular la capacidad conectiva de la facultad mimética en un nuevo marco de relaciones con la tecnología, que el “escudo antiestímulo” del sujeto moderno, con su hipertrofia, estaría ya imposibilitando. Sin embargo, resulta más intere-

⁸⁴ La inervación aparece también aquí en otro pasaje, como propiedad de los ejercicios respiratorios propios del yoga (el espaciamento propio de una “primera técnica” corporal), en la sección “Antigüedades” (*Molinete de oraciones*) (DU, O IV: 1: 56). La relación cuerpo-tecnología que abre en su comentario sobre la máquina de escribir podría leerse, en la actualidad, en relación con los dispositivos de juego—Microsoft Kinect, Nintendo Wii, o la epistemología y afectividad de la tactilidad de los dispositivos móviles. Por descontado, también podría leerse en términos foucaultianos, y a este respecto sería útil leer el concepto de inervación junto a las técnicas escolares de disposición corporal comentadas por Foucault (2002). Esta escisión dialéctica, la diferencia entre el valor positivo de esta clase de inervación y lo que Foucault caracterizaría como el “disciplinamiento de los cuerpos” en las instituciones escolares, sanitarias, psiquiátricas o penitenciarias sólo puede llegar a entenderse en relación con la dimensión disyuntiva que debe instaurar el concepto de inervación en Benjamin.

sante leer el texto de Benjamin junto al pequeño artículo de Freud “Notas sobre la ‘pizarra mágica’” (1925), publicado durante el periodo de redacción de *Calle de dirección única* (1923-1926). Los temas que trata aquí Freud (inscripción, memoria, juego y temporalidad en relación con el escudo protector), son sin duda de un interés especial para Benjamin. En este texto, Freud traza una correspondencia operatoria entre la topografía psíquica descrita en *Más allá del principio del placer* y este pequeño juego infantil.⁸⁵ La delgada lámina de celuloide de la pizarra mágica actuaría como la “protección antiestímulo”, el escudo protector hipertrofiado en la modernidad. Junto con la lámina inferior, un papel encerado, formaría el sistema P-Cc (preconsciente-consciente), el constituido por las percepciones y los estímulos que se mantienen en la consciencia. La plancha inferior de cera, a su vez, sería el perfecto ejemplo del inconsciente: una superficie de inscripción, de “huellas mnémicas”, de las que sin embargo no se puede tener constancia más que cuando todo el sistema se encuentra conectado; lo que Freud llama la “investidura” del sistema (OC XIX: 247). La estructura de la memoria y la temporalidad parten, para Freud, del ritmo oscilatorio entre continuidad y discontinuidad, entre inscripción y “cancelación del contacto” que opera ejemplarmente en la pizarra mágica en su juego de escritura y borrado. Contra la idea de una conectividad completa, que remite a un concepto de continuidad temporal absoluta, Freud señala, con la pizarra, la constante oscilación rítmica que caracteriza el funcionamiento correcto del sistema, esto es, su apertura a un régimen marcado por la institución de un intervalo, de una

⁸⁵ La pizarra mágica, o *Wunderblock*, consiste en una superficie o plancha de cera sobre la que se dispone una hoja, que se divide en dos láminas: una lámina exterior de celuloide, y una lámina interior de papel encerado, ambas transparentes. La lámina exterior protege al papel encerado de la erosión. Cuando se incide sobre ella, con un punzón o superficie puntiaguda, el papel encerado se pega a la plancha, y la impronta se hace visible como un oscurecimiento de la superficie. Basta con tomar la hoja y levantarla para que el papel se despegue y las trazas desaparezcan a la vista (aunque, como señala Freud, aún siguen estando, superpuestas, en la superficie de la plancha de cera). Sobre la pizarra mágica en relación con los medios técnicos de inscripción y registro, ver Elsaesser (2011), comentado en el capítulo 2 en relación con Doane (2002). Sobre la cera como material *informe*, sometido a los procesos de figuración, inscripción y desvanecimiento comentados aquí, ver Didi-Huberman (2008b). La relación entre inscripción, huella y memoria (y su papel hegemónico en la estructura psíquica y ontológica) es el tema principal del trabajo de Derrida, que toma el *Wunderblock* como objeto de estudio en “Freud y la escena de la escritura” (Derrida, 1989).

trama rítmica. Y es en este contexto en el que utiliza de nuevo el concepto de invención:

hago que las interrupciones, que en la pizarra mágica sobrevienen desde afuera, se produzcan por la discontinuidad de la corriente de invención; y la inexcitabilidad del sistema percepción, de ocurrencia periódica, remplaza en mi hipótesis a la cancelación efectiva del contacto. Conjeturo, además, que en este modo de trabajo discontinuo del sistema P-Cc se basa la génesis de la representación del tiempo. (OC XIX: 247)

La conectividad total de la “corriente de invención” no haría otra cosa que destruir el sentido del sistema (la superficie de la plancha devendría la figura de una mancha informe). Es la interrupción, por tanto, la que asegura el éxito del proceso. Para Freud, de un modo análogo a Benjamin y su comentario sobre Chaplin, la temporalidad que instituye la invención no es un régimen de continuidad total (la conexión inalámbrica sugerida por Hansen), sino la oscilación discontinua que recuerda al juego del *fort!* y el *dat!*. Un juego rítmico que también se expresa en un movimiento contradictorio:

Si se imagina que mientras una mano escribe sobre la superficie de la pizarra mágica, la otra separa periódicamente su hoja de cubierta de la tablilla de cera, se tendría una imagen sensible del modo en que yo intentaría representarme la función de nuestro aparato anímico de la percepción. (OC XIX: 247)

Esta oscilación en constante desequilibrio o proceso marca, aunque no de un modo explícito, una verdadera “voluntad contraria”, pues tomada literalmente, una mano que asegura el contacto y una mano que lo quiebra designa ejemplarmente la sobredeterminación plástica del gesto sintomático de la histeria: a un tiempo aceptación y rechazo. En su comentario sobre la invención somática de los dedos del escritor, y relacionado con el nuevo espacio tipográfico, Benjamin parece articular precisamente este espaciamento; el régimen oscilatorio que nuevas clases de inscripción instituyen en relación con el cuerpo del escritor y que, por tanto, constituyen una posibilidad de apertura a nuevas formas de producción, marcadas siempre por el juego de ritmos y contrarritmos que describe su carácter sintomático.

Por tanto, esta ambivalencia es siempre una “tentativa de invención”, puesto que es siempre incompleta y designa la confrontación del cuerpo y la técnica. De acuerdo a mi lectura del concepto de invención, la *tentativa* brechtiana no designa otra cosa que la naturaleza misma del síntoma

como espacio no cerrado, en constante prueba, y antinómico, que Benjamin describe con Brecht a partir de la *confrontación*⁸⁶ (y ¿no es el síntoma, siempre, una “(tentativa de) intervención” (fallida) del afecto en una representación?). Pero aún así considerada, la intervención es, para Benjamin, la condición misma de posibilidad de una interacción “armónica” en lo colectivo, según traduce Klossowski el término *Zusammenspiel*. El síntoma, pues, no sólo es primero (condición de posibilidad) sino el único lugar desde el que pensar la posibilidad de una “armonía”. Es en estos términos desde donde Benjamin tematiza siempre la intervención, cuyo objetivo armonizador se confunde con la misma meta revolucionaria como tentativa, esfuerzo o, para utilizar las palabras de Agamben (2002), *resistencia* (término al que aquí habría que resituar en su dimensión psicoanalítica). En el final de su ensayo sobre el surrealismo, en 1929, se formula de manera explícita en conexión con la tecnología, el cuerpo colectivo y la revolución:

También lo colectivo es corporal. Y la *pyhsis* que se le organiza a través de la técnica sólo se la puede generar, de acuerdo a toda su realidad política, objetiva, en ese espacio de imágenes [*Bildraum*] al cual nos introduce la iluminación profana solamente. Sólo una vez que el cuerpo y el espacio de imágenes se conjugan en ella con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en intervención corporal y las intervenciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria, la realidad se puede superar a sí misma hasta el punto que exige el *Manifiesto comunista*. (S, O II.1: 316)

En las dos primeras redacciones de *La obra de arte*, Benjamin adjudica al cine este mismo potencial. En la primera redacción, directamente como su mandato histórico: “Hacer del gigantesco equipamiento actual objeto de una *intervención* humana: ésa es la tarea histórica en cuyo servicio tiene el cine su sentido estricto y verdadero” (OA1: 21).⁸⁷ En la segunda redacción, a partir de una larga nota al pie que ya he comentado anteriormente, justo en la sección VI, correspondiente al pasaje en el que Benjamin ha teorizado al cine como un espacio propicio para el juego colectivo o en

⁸⁶ Como señalé ya en el capítulo 3, la “confrontación”, sanitizada ya en un juego crítico de regímenes representacionales, fue lo que Peter Wollen (1969) señaló como la tarea misma del cine. Por otro lado, fue precisamente en *Screen* donde Bertolt Brecht se abriría espacio como teórico de las formas de vanguardia en los años setenta del siglo xx.

⁸⁷ Una sentencia que sería sustituida, en la segunda versión, por el simple “ejercicio de la apercepción y la reacción, bien determinados por la práctica” (OA3: 331), y como consecuencia de las razones que expongo a continuación.

común: “Las revoluciones en cuanto tales son *inervaciones* en el elemento colectivo o, más exactamente, *tentativas de inervación* de la colectividad” (OAF: 331). La revolución sería, pues, la revolución del síntoma ocupando el lugar hegemónico; el primado de un espacio de diferencia.

Pero a la descripción de la inervación como síntoma aún le falta encajar una dimensión esencial de su estructura. Una dimensión sin la cual el síntoma pierde todo sentido y eficacia, pero que, paradójicamente, sólo ha aparecido aquí en relación con el *mal* mimetismo que coagula alrededor de Mickey Mouse: la dimensión del deseo y su relación con el goce, o la *jouissance*. Unas líneas más adelante, en la misma pequeña nota a pie de la sección VI de la segunda versión, Benjamin expresa el modo en el que se abre este espacio de elaboración conjunta del síntoma, de inervación colectiva, por medio de una *figura* que conecta de una vez por todas los temas tratados hasta aquí: el juego [*Spiel*] y su espacialización, la importancia ontogenética de la infancia, el goce compulsivo y la posibilidad de lo nuevo:

Y así como un niño que aún aprende a coger tenderá la mano hacia la luna como hacia una pelota que se halle a su alcance, la humanidad en su conjunto, en sus intentos de inervación, aspira, junto a metas accesibles, a otras que no son sino utópicas. (OAF: 331)

Por un lado, este juego infantil es la *imagen* perfecta de la acción del actor cinematográfico. Expone, de un modo preciso, la escena primaria del trabajo del actor desde el paradigma abierto por el efecto Kuleshov: una acción, o representación, desconectada de su afecto (o conectada a otros e inasibles afectos). El niño que se abalanza hacia la luna *queriendo* agarrar un balón hace igual que el actor que ensaya un gesto cuyo sentido se le escapa. Lo que el actor querría (el sentido de su gesto en su inserción dramática) le es por completo ajeno en tanto acción frente a la cámara. No hay más que pensar en un actor contemporáneo que, rodeado de grandes superficies verdes marcadas con puntos de rastreo—puntos que ayudarán a inscribir después un espacio narrativo—“tenderá la mano hacia un punto cualquiera como hacia una pelota (o un monstruo, un meteorito, un pequeño objeto flotante y misterioso) que se halle a su alcance”. Esto es, desde luego, lo que Benjamin quiere decir cuando alude al cuerpo inervado del actor Mozhukhin (no a él en concreto, pero sí al paradigma actoral que abre) como la prueba irrefutable de la pérdida del primado de la belleza: “Nada nos muestra más drásticamente que el arte se ha escapado ya del reino de la ‘bella apariencia’” (OA3: 68). Como metáfora explícita de la acción colectiva que abre el *Spielraum*, este jue-

go infantil afirma su valor heurístico para definir las nuevas condiciones de trabajo que el cine expresa e imprime, como un gesto fallido, en una inervación somática. Define un espacio de juego en tanto espacio de aprendizaje; un esfuerzo de organización, sin duda, una tentativa que es ante todo un trabajo. Y una clase de trabajo que, en el *Passagenwerk*, es propuesto como un paradigma de fuertes implicaciones políticas: como el “canon del trabajo que ya no es explotado” (LP [J75,2]: 367).⁸⁸

Pero en segundo lugar, esta figura también alude a un automatismo de repetición (el esfuerzo constantemente repetido) y un desreconocimiento primario (la confusión entre luna y juguete) en el que la *jouissance* puede encontrar su lugar de aparición. Pero para Benjamin, el espacio de la repetición compulsiva que Freud señala al comienzo de *Más allá del principio del placer* ha devenido un lugar desde el que pensar las posibilidades emancipatorias del sujeto. Como demuestra en “Juguetes y Juego” (1928), Benjamin es perfectamente consciente de la dimensión compulsiva, sintomática, que el juego infantil había tenido para Freud. En este pequeño texto, apunta a la “ley de repetición” como el automatismo que, en clara sintonía con la divisa que caracterizaba la segunda técnica en la segunda redacción de *La obra de arte*, define la felicidad del niño como la felicidad del “una vez no es nada”: “no han de ser dos veces, sino una y otra vez, cien, mil veces” (Benjamin, 1989: 93). Si, leyendo a Freud en *Más allá del principio del placer*, Benjamin admite el poder del “oscuro afán de reiteración” como una búsqueda insaciable del “restablecimiento de la situación primitiva”, entonces compulsión y goce estarán, como lo estarían para Lacan, absolutamente entreveradas:

Esto no sólo es la manera de reelaborar experiencias primitivamente terroríficas mediante el embotamiento, la provocación traviesa, la parodia, sino también la de gozar una y otra vez, y del modo más intenso, de triunfos y victorias. (Benjamin, 1989: 92-93)

Pero esta dimensión del goce en la repetición está, sin embargo, reprimida en las diferentes versiones de *La obra de arte*, en lo que se refiere a su utilidad revolucionaria y en relación con la inervación. En “Reproduction and Repetition: Walter Benjamin and Carl Einstein”, Charles Haxthausen (2004) se refiere a un episodio concreto de Benjamin que da soporte textual y explícito a mi propuesta de un goce reprimido en relación con

⁸⁸ Benjamin escribe esta nota en el contexto de un comentario sobre Fourier, a cuya obra se refiere explícitamente en *La obra de arte*, en la misma nota en la que plantea el juego infantil, como “uno de los más importantes documentos históricos de esta concreta reivindicación” (OAF: 332).

el concepto de intervención colectiva. En una nota de su diario de 1930, en el contexto de la preparación de la *Pequeña historia de la fotografía*, Benjamin describe su encuentro con la librera Adrienne Monnier en los siguientes términos:

‘The great creations,’ she says, ‘cannot be thought of as the works of individuals. They are collective objects, so powerful that to *enjoy* [*genießen*] them requires precisely their reduction in size. In the last analysis, the methods of mechanical reproduction are a technology of miniaturization. They help people to obtain the degree of power over the works without which they could not experience *enjoyment* [*Genuß*].’ In this way I exchange a photograph of the *viergesage* of Strasbourg, which she had promised me at the beginning of our conversation, for a theory of reproduction that may be even more valuable to me. (Benjamin, cit. en Haxthausen, 2004: 49)

En la elaboración final del ensayo sobre la fotografía, este texto aparecería casi íntegro, pero con una pequeña y fundamental diferencia (su, digamos, pequeño síntoma o acto fallido): allí donde se escribía gozar y goce [*genießen*; *Genuß*], Benjamin ha escrito ‘asimilar’ [*assimilieren*] y ‘dominio’ o uso [*Verwendung*].⁸⁹ Como señala Haxthausen (2004: 50), “these changes were deeply significant, however, for they shifted the effect of reproduction from aesthetic enjoyment to political instrumentalization”. Y más que esto, indican también el sentido específico y represor que ‘uso’ y ‘asimilación’ cobran en Benjamin.

El goce, por tanto, queda evacuado nada más incorporarse, y en un sentido literal. Pero más que reprimido u obviado, el goce *retorna*, se desplaza hacia la otra cara de la facultad mimética, la que he revisado alrededor de la experiencia de recepción colectiva de Mickey Mouse. Este personaje, que performa una intervención *figurada*, sí remite finalmente al

⁸⁹ En la versión castellana, el texto completo de *Pequeña historia de la fotografía* dice “Ya no nos es posible considerarlas [las técnicas reproductivas] en tanto que productos de individuos; se han convertido en obras colectivas, tan imponentes que para *asimilarlas* nos es preciso empequeñecerlas. Claro que, al fin y al cabo, los métodos mecánicos de reproducción son una técnica de empequeñecimiento para proporcionar al ser humano ese grado de *dominio* de las obras sin el cual ellas mismas no servirían de nada” (HF, O II.1: 398). “Man kann sie nicht mehr als Hervorbringungen Einzelner ansehen; sie sind kollektive Gebilde geworden, so mächtig, daß, sie zu *assimilieren*, geradezu an die Bedingung geknüpft ist, sie zu verkleinern. Im Endeffekt sind die mechanischen Reproduktionsmethoden eine Verkleinerungstechnik und verhelfen dem Menschen zu jenem Grad von Herrschaft über die Werke, ohne welchen sie gar nicht mehr zur *Verwendung* kommen” (GS II: 382).

“goce estético de primera clase” (OA3: 85), esto es, a la *jouissance* en toda su pureza, absolutamente maniática y mortal, que el hombre experimenta mientras “vive su propia destrucción” en el delirio de “estetización de la política que propugna el fascismo” cuando el colectivo se convierte en espectáculo para sí mismo (OA3: 85). Es pues esta dimensión claramente imaginaria y gozosa del juego, ya que conecta con los poderes que Stewart concede al mimetismo, la que es a un tiempo afirmada y negada, tanto por Benjamin como por sus comentaristas. En este sentido, cuando Hansen comenta el pequeño pasaje en el que Benjamin habla del juego de confusiones entre la luna y la pelota, indica que, en efecto, “Benjamin is well aware that the ‘leap into the apparatus’, effected by the collapsing of ‘body-and image-space’, is itself an image” (Hansen, 1999a: 323), una imagen o figura, *incluso* si está reconfigurada en tanto espacio para el juego [*Spielraum*]. También el *gestus* invocado de Chaplin no es más que una imagen, una *figura*, aunque sea aquella en la que coagula un esfuerzo de organización, una confrontación entre el hombre y la técnica. En este contexto, Hansen apunta una cuestión crucial que inmediatamente abandona, la relación entre el proyecto de Benjamin y el imaginario leído, por primera vez, con Lacan:

To a degree, therefore, innervation is necessarily based on miscognition, constituted within the register of the Imaginary (in Lacan’s sense): the child will never succeed in grasping the moon. But from this miscognition arise creative and transformative energies (different from the Lacanian scenario), in art as well as politics. (323)

Aunque pretenda resolver un posible conflicto con Lacan simplemente dando por sentado que este imaginario, por alguna razón ajena al discurso psicoanalítico, sería “diferente” al escenario lacaniano del espejo, Hansen distingue el poder de la inervación como una función que no estaría sometida a la dimensión mortificante de la facultad mimética. En otras palabras, Hansen niega de nuevo la posibilidad de adscribir el proyecto de Benjamin al imaginario y a la *jouissance* que arrastra consigo. Este giro es resuelto a partir de una polarización de lo mimético en unos términos que, como también Stewart, tratan de higienizar la mimesis encerrando su potencia disruptiva en la forma cerrada de la figura, esto es, de la imagen unitaria. Efectivamente, para Hansen, la polarización energética que comporta constantemente la facultad mimética (resumida en el constructo binario con el que finaliza *La obra de arte*: estetización de la política fascista *vs* politización de la estética comunista) puede relacionarse con la antigua interrelación que, desde Goethe a Schiller, defi-

nen la relación entre juego y semejanza en las prácticas del mimo, esto es, del actor. En prácticas arcaicas, la imitación se juega o performa en el interior del cuerpo del actor; y esta polaridad es la que, en una lectura clásica, se rompería en occidente, desvinculando la imitación, entendida como ilusionismo, de la dimensión del juego [*Spiel*] que define el espacio performativo de la repetición e iterabilidad que Hansen defiende como ajeno al escenario lacaniano (cfr. Hansen, 1999a: 324).⁹⁰ En definitiva, la de Hansen es una argumentación que parte de la aceptación de la dimensión imaginaria del juego infantil sólo para aislar y desprender de ella a la figura y poder, así, negar el supuesto con el que arrancaba su argumento. En otras palabras, Hansen se aliena con la posición iconoclasta que, desde Lacan a los teóricos del aparato, ven en la imagen un elemento disruptivo y potencialmente peligroso: ven en ella la posibilidad de una *jouissance* que debe ser regulada, cercada y excluida como *mal objeto*. Así, incluso cuando acepta que esa misma imagen puede no ser otra cosa que un espacio para el juego, un gesto corporal o una invención sintomática, inmediatamente abandona esta relación para así reinscribir la imagen en el ámbito cercado del ilusionismo. Lo que, en palabras de Adorno, describiría la posición de Hansen, pero también las vacilaciones que marcan las diferentes redacciones de *La obra de arte*, es precisamente la imposibilidad de *dialectizar* la propia imagen, la figura:

Usted habla del juego y de la apariencia como los elementos del arte; pero nada me dice por qué razón el juego ha de ser dialéctico y la apariencia, en cambio, no. [...] Y, evidentemente, es en este punto donde nuestro debate se transforma bastante rápidamente en un debate político. (Adorno & Benjamin, 1998: 135, carta a Benjamin, 18/3/1936)

“Lo que yo postularía es un *más* de dialéctica”, acaba criticando Adorno. Un pequeño esfuerzo más, quizá, si verdaderamente se quiere ser revolucionario. Y sintomáticamente, lo que muestra la tercera versión no es tanto un *más* como un *menos*, pues, junto a Mickey Mouse y las reflexiones sobre la primera y la segunda técnica, fue la imagen del niño jugando con

⁹⁰ Una lectura de las fuerzas que dominan la expresión artística que, en manos de Warburg, toma el recorrido que va de lo simbólico a lo alegórico (cfr. Rampley, 1997). Para un análisis del momento primitivo en el que imagen y performatividad corporal están aún unidos en lo cósmico, ver el texto de Aby Warburg sobre el “Rito de la serpiente”, *Memories of a Journey Through the Pueblo Region* (ver en Michaud, 1998: 293).

la luna, y con ésta el concepto mismo de *inervación*, lo que desaparecería de la redacción final de la obra de arte.⁹¹

7. LA IMAGEN DIALÉCTICA

El trabajo del actor, y con él, de todo el espacio colectivo que emerge alrededor del cine como institución, ofrece a Benjamin la medida, la *imagen* que da cuenta de una posibilidad emancipatoria; posibilidad que, en el momento en que se articula sobre el dominio de la recepción, ya sea en tanto análisis de las posibilidades formales de lectura del texto filmico, ya como tentativas de un modelo de espectadorialidad progresista y corporalizada, empieza a desgarrarse y a emerger como un espacio de contradicciones irresolubles.⁹² Pero este trabajo *del, en* el cine, no puede realizarse sin película, sin la coagulación de la inscripción, sin la imagen que queda fijada para siempre en un perímetro cercado, y sin la intromisión indeseable de una *jouissance* que, en ella o en el mismo trabajo colectivo, no puede sin más borrarse de la ecuación si no es para demarcar con claridad sanitaria las diferencias entre un buen y un mal mimetismo. En resumen, el dominio de la inscripción en el dispositivo es condición necesaria para el establecimiento del juego, si bien el juego es el soporte trascendental del dispositivo.

Es evidente que, a lo largo de esta discusión con Benjamin, los temas planteados en los capítulos anteriores, y en especial la estética y política de lo común y la multitud, se entreveran como un anudamiento de tensiones, coagulaciones argumentales y sobredeterminaciones significantes que, sistemáticamente, emergen en una temporalidad *nachträglich*, en acción diferida, constantemente puntuados de repeticiones, reincidencias, y argumentaciones que retornan con la fuerza de una compulsión, como encuentros fallidos. La teoría, al igual que su objeto, obedece y apunta, de un modo u otro, a establecer una ética y una estética (y también, por supuesto, una política) comandada por un principio regulador común, como un nuevo canon o patrón de referencia que habría venido a susti-

⁹¹ Y, sin embargo, Benjamin siempre consideró a la segunda versión su *Ur-text*, allí donde la *inervación* aún describe una posición que deshace la eficacia crítica de su texto, donde éste se abre a una dimensión ciertamente sintomática, *impossible*.

⁹² ¿No podría decirse que el trabajador-actor de Vertov forma parte de un colectivo humano que, ya en la sala de cine, se ha convertido en “espectáculo para sí mismo”?

tuir el primado de la “bella apariencia” y a desestabilizar las relaciones entre realidad y representación. Lo que, de un modo u otro, hace mucho tiempo ya que se impuso en el discurso estético determinado por las tecnologías de inscripción y registro, es la “armonía” del síntoma, determinada por una política del índice, una estética del índice, y una temporalidad anacrónica y pulsional que corresponde también al campo indexical. En este espacio que abre la indexicalidad, la imagen que emerge como promesa de felicidad, como condición de posibilidad de un espacio armonioso, es ya una imagen dialéctica: por un lado, una suerte de no-imagen (lo *informe*, diría Krauss; la *imagen sin imagen* de Agamben), una invasión somática, un síntoma o coagulación formal que apunta a un mismo tiempo a su propia imposibilidad de cierre; por otro lado, un delirio inscriptor del sujeto en un espacio mimético, empático, influyente o contagioso. Llegar a un acuerdo, una identificación *figurada*, con el síntoma, es lo que Lacan teorizó en sus últimos seminarios con la figura del *sinthome*, y el sentido en el que Stewart (2010: 85) puede afirmar que “The Lacanian *sinthome* is a form of innervation”. Una invasión que, en los años de redacción de *La obra de arte*, describe precisamente la tentativa como fracaso, pero un fracaso cuya insistencia y fertilidad conceptual no deja de ser, de algún modo, su propia victoria y cumplimiento. En este sentido, *La obra de arte*, en sus diferentes versiones, no es sino una *figura ejemplar* del espaciamento, del ritmo y el contrarritmo, de la multiplicidad disyuntiva, y del gesto como voluntad contraria que trata de tematizar sin éxito (pero que, desde luego, *hace*).

Desde el punto de vista del campo de lo visual, de la estética, esa polaridad abierta o encarnada cristaliza de un modo ejemplar en el *Gestus* invadido de Chaplin: una forma sobredeterminada que no por ello deja de ser una imagen. En otras palabras, el espacio que se abre entre la representación y lo que en ella se sustrae es precisamente el espacio desde el que instalarse: una tensión no clausurada entre la distancia—la representación y sus peligros imaginarios—y la cercanía—la compulsión táctil, la repetición, el goce mortífero de la repetición que Žižek ve, mejor cristalizado que en ningún otro lugar, en las relaciones de producción y consumo capitalistas. Pero si esta imagen dialéctica aparece hoy, y ya desde hace mucho, como un sustituto de la antigua Belleza, es sin duda porque corresponde, en el campo de las formas y los objetos materiales, a la dimensión de la experiencia que Benjamin considera fundamental—y fundacional—en la modernidad: la catástrofe de la mirada alegórica:

A la intención alegórica le es extraña *toda* intimidad con las cosas. Para ella, tocarlas significa violarlas; conocerlas, hundir su mirada en ellas. Allí donde domina, no puede nacer costumbre alguna. Apenas se expresa la cosa, ella rechaza la situación. [...] La Modernidad tiene por armadura el modo alegórico de visión. (LP [J59 a, 4])⁹³

Lo que la facultad mimética ofrece a Benjamin es, por tanto, la posibilidad de articular un modo de vida, un modo de experiencia, por el que poder sobrevivir en esta nueva “armadura” de la visión—y es interesante que Benjamin emplee esta palabra, *Armatuur*, como *figura* para definir la visión alegórica: la armadura (el cierre, el cerco de la imagen) que esa misma mirada persigue como mal objeto: también, y hasta en su misma definición, un cerco (textual, semántico) no cerrado. Esa es, por tanto, la función que obliga a pensar la relación de inscripciones y vaciamientos de sentido que impone el paradigma indexical. Desde este punto de vista, sólo quedaría resistir a las presiones que hacen de un “modo de visión” el modelo normativo de una forma plástica—sea la figura fulgurante de la estrella, las masas especularizadas en el espectáculo fascista, o el *Spielraum* como espacio de producción colectivo—, el denostado mal objeto del fetiche, y esto *pese a todo*, a pesar de que la figura no puede dejar de inscribirse, que la armadura no puede dejar de comparecer. El cine ofrece, mejor que ninguna otra forma, un espacio de tensión ejemplar para la armadura de la visión alegórica: a un tiempo un índice y lo que lo niega: el juego de la figura y su desfiguración, el elemento representativo anudado con su dimensión indexical, la dimensión del goce y su potencial político.

En términos generales, al menos desde la emergencia de la teoría del cine de los años setenta, podría decirse que el proyecto estético cardinal en torno a su estética ha estado comprometido con la destrucción de esa armadura, con señalar (e insistir en) la mancha en la figura (el exceso en

⁹³ Traducción modificada: en la versión castellana de Akal, la última frase se lee: “ella [la modernidad] tiene la *estructura* de la *intuición* alegórica”. La frase original de Benjamin es “sie hat die Armatuur der allegorischen Anschauung” (GS V [J59 a, 4]: 423). He preferido, como también hace la versión inglesa (“Modernity has, for its *armature*, the allegorical *mode of vision*”, en *The Arcades Project*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1998: 336), mantener la literalidad de sus palabras y traducir *Armatuur* por armadura, y *Anschauung* por “modo de visión” (que podría ser también “visualidad”), para mantener la pregnancia de la visión en relación con lo alegórico en la obra de Benjamin. Respecto a “armadura”, me interesa insistir así en la complejidad antinómica de la aparición de un concepto como “armadura” (que, recuerdo, es el término que Hal Foster (1991) utiliza para designar el cuerpo mimético del soldado fascista) en relación con la visualidad sintomática de la alegoría.

la construcción narrativa, el *punctum* en el *studium*, la discontinuidad en la transparencia, el punto de sutura en la trama lineal, el anacronismo en la historia, etc.). La cultura y las prácticas estéticas digitales han servido, sin duda, para reactualizar esta tendencia orientada compulsivamente a ver lo que resta a la figura, una denuncia iconoclasta en nombre de la *verdadera* imagen dialéctica. Pero abandonando la figura o la imagen, como he tratado de hacer aquí, estratégicamente, al centrarme en prácticas que retoman un mismo discurso estético desde paradigmas radicalmente diferentes, no figurativos, pero que reivindican para sí su poder artístico y transformativo de igual modo, el núcleo de problemas persiste como un calco, y no como un mapa: la repetición no parece producir la diferencia, sino el encuentro menos oportuno con lo real, con el corazón de problemas que siempre vuelven al mismo lugar. En el terreno relacional de la cultura digital, en efecto, la imagen parece haber sido borrada, la lógica del índice desarticulada por completo de su figura, como si la armadura del modo alegórico de visión hubiera saltado por los aires, dinamitada. Pero en ese acabamiento, como he tratado de mostrar, está precisamente su reverso: es en la medida en que algo (la semejanza, la imagen, la figura) parece haberse dilapidado que emerge de nuevo con más fuerza; y persisten, insisten los mismos problemas. Así pues, y estratégicamente, quizá convendría empezar a pensar la posibilidad de aceptar, con toda la discreción del mundo, el modo en el que la figura se confronta en la mancha. A estas cuestiones, apuntaré en las páginas finales de la investigación, tras hacer recuento de lo expuesto hasta aquí.

7. Conclusiones

Comencé esta tesis señalando la importancia de un “delicado empirismo” que encontrara en el mismo objeto de estudio el modelo para el proceder de la investigación. Un conocimiento que, como dijera Donna Haraway, estuviera ya *situado*, localizado en el mismo espacio productivo del que forma parte. Como Freud dio a ver y Lacan desarrolló, sólo en el acto (del análisis, del trabajo teórico, del trabajo con las formas materiales) puede abrirse un espacio intermedio de indeterminación, un encuentro con lo real, que posibilite o apunte a la emergencia de lo nuevo. Sólo en el proceso puede abrirse paso una ciencia entendida como conversación.

A lo largo de esta investigación he tratado de mostrar de qué manera, en la teoría y la estética de la modernidad, desde la cultura cinematográfica a la cultura digital, la indexicalidad, entendida como proceso significativo, como proceso material y como paradigma epistemológico, describe exactamente esta relación de apertura desde una posición que sólo puede considerarse ya como hegemónica. Y cómo, por tanto, la ambivalencia que la define designa a un tiempo tanto la promesa de emancipación que toda política de la percepción demanda, como la amenaza de un plegado mimético del sujeto a las formas, la perfección clínica del proceso de inscripción. La indexicalidad define pues un paradigma hegemónico, en el mismo sentido en el que Laclau designa al significante vacío como lugar hegemónico: como condición de (im)posibilidad de toda eficacia crítica y política, como el lugar de un conflicto que no puede sustraerse (puesto que él mismo es ya sustracción). Una misma condición de (im)posibilidad que la que designa el lugar del sujeto como barrado en el discurso del psicoanálisis, pero también, y antes que nada, la que describe

la experiencia del sujeto moderno como marcada por la catástrofe de la mirada alegórica: la armadura de la visión que, según Benjamin, arruina a su paso toda intimidad, toda feliz coincidencia. Como señalaba en la descripción del *objeto de estudio*, el índice establecería una relación entre “el aquí y el ahora del uso del signo con el lugar espacial y temporal del objeto que identifica esa realidad”, el proceso que funda la experiencia del sujeto en el mundo. Una relación que, al cabo de este estudio, abre su dimensión actual y performativa a esta suerte de desgarramiento constitutivo de la experiencia de la subjetividad.

Estas cuestiones son las que habían dado lugar a las Hipótesis que abren la investigación. Hipótesis que, más que demostrar, he tratado de mostrar y construir a lo largo de este trabajo. *En primer lugar* que, entendida desde esta dimensión hegemónica, la indexicalidad no podría servir como criterio de distinción entre prácticas culturales analógicas y digitales, entre cine y nuevos medios, como si ésta ofreciera la clave para entender su especificidad. *Del lado de su eficacia como categoría estética*, el núcleo de esta falsa disyunción se encuentra, desde luego, en el desplazamiento por la pregunta acerca de la indexicalidad desde los procedimientos materiales de reproducibilidad técnica a la dimensión deseante del sujeto, al régimen de creencia que el índice, como había señalado Rosen, impone. En este sentido, la indexicalidad se inscribe en el dominio de la visualidad y la mirada, una cuestión que atraviesa la totalidad de esta investigación. Desde este marco, una manera de entender la ineficacia del criterio de especificidad medial es la crítica de la noción de causa que introduzco, con los textos de Jacques Lacan, en el capítulo 3. La indexicalidad no describe tan sólo el proceso de proyección e inscripción que asegura la continuidad entre las causas y los efectos, sino también la irrupción, entendida como interrupción y repetición, del elemento contingente que desbarata la fluidez del aparato. Y en tanto esa irrupción produce un corte, una convulsión o ruina de la estructura, se establece que puede ser mostrada o designada en el discurso. Esta doble operación indexical, como huella de un vacío y como designación de esa huella, describe un marco teórico que aparta a la indexicalidad de la “causación analógica” con la que Rodowick la define. Pero por otro lado, *del lado de su determinación semiótico material*, tanto el marco conceptual que describo en el capítulo 2 como, sobre todo, la discusión sobre indexicalidad y cultura digital que centra el objeto de investigación del capítulo 5, muestran un escenario en el que el papel de los procesos indexicales es del todo prevalente. Mi análisis del paradigma epistemológico del *Big Data* apunta al modo en el que tanto los procesos de inscripción como las di-

námicas de ensamblajes relacionales constituyen, con todo derecho, una hipertrofia fantasmática de las relaciones de contagio mimético de las que la indexicalidad, entendida en su dimensión totalitaria, como escenario de una perfecta recursividad entre fenómenos de proyección/actuación e inscripción/afección, es su paradigma central.

En segundo lugar, sugerí que la indexicalidad ocupa un lugar central en las políticas de emancipación a lo largo del siglo pasado y hasta nuestros días. Ya sea como el lugar para la producción de lo real, como apunto en el capítulo 3, como la designación del sujeto de deseo que desbarata el funcionamiento clínico del aparato (capítulo 4), como producción de lo común por parte de la multitud (capítulo 5) o como inervación sintomática performada en un espacio de juego (capítulo 6), los procesos indexicales quieren apuntar hacia la idea de una producción de *otro* espacio y *otro* tiempo, una producción que abra la experiencia del sujeto a lo nuevo o, como sostiene Copjec y el psicoanálisis, que reconstruya su experiencia como sujeto de deseo. Pero, como también señalaba en las hipótesis, esta centralidad de los procesos indexicales en las estéticas y políticas de la emancipación siempre aparece amenazada por su reverso distópico, en una estructura que, en el capítulo 4, explico a partir de la diferencia entre los conceptos de aparato y dispositivo y del papel que la doble dimensión de la indexicalidad juega en esta diferencia. Así, he desarrollado la caracterización de este reverso demoníaco en la fenomenología trascendental de la huella como soporte de la figuración, en el capítulo 3; en el delirio influyente de la teoría del aparato discutido en el capítulo 4; en las relaciones entre red, capitalismo y *Big Data* descritas en el capítulo 5; y en la intersección entre tecnología, mimetismo y totalitarismo planteada por Benjamin a mediados de los años 30, de la que me ocupo en el capítulo 6.

La relación entre sobredeterminación y emancipación, entre aparato y dispositivo, entre el fracaso de toda estrategia y una promesa de liberación, emergen sistemáticamente, en el terreno de las artes visuales, como una querella entre la semejanza y la desemejanza, entre la figura y la desfiguración constitutiva a la que apunta Agamben. Una distinción que el índice, precisamente, hace posible, puesto que, si como señala Peirce, no guarda relación alguna con la semejanza, no es menos cierto que, del mismo Peirce hasta Benjamin, de Lacan a Didi-Huberman, a un mismo tiempo le otorga su legitimidad. Como promesa y oportunidad, por tanto, la indexicalidad ha servido de soporte estructural a la progresiva desfiguración de las prácticas estéticas a lo largo de los siglos xx y xxi. Al igual que en el delirio paranoide de Tausk, lo que en un principio toma

la forma de una figura antropomórfica deviene un espacio puro de relaciones y fuerzas. Si en la figura ha de verse su mancha, ésta ha ocupado ya la totalidad del espacio estético, desposeyendo a la semejanza figurativa de toda pretensión de legitimidad. Una pretensión que, tanto en la narratividad clásica (capítulo 3) como en el fetichismo de la teoría del aparato (capítulo 4); tanto en la gestión y explotación capitalista (capítulo 5), como en la mimesis totalitaria (capítulo 6), toma ya la forma de una apropiación indebida; una falsa e impropia legitimidad que debe ser reapropiada, llevada de nuevo a su estatuto matricial, como emergencia de imagen, como desfiguración.

Por tanto, desde la hegemonía antiocularcéntrica de la indexicalidad se ha construido un escenario-máquina de subjetivación que apunta tanto a un límite utópico, el de una sociedad felizmente desgarrada, tocada por lo real, que sabe lidiar con el *sinthome*, para decirlo con Lacan, como a un límite distópico, una sociedad tristemente clausurada, utilitarista, de control, en la que la subjetividad misma ha devenido un lugar de producción en tanto mercancía. En otras palabras, si el cine de los años setenta soñó con un escenario rizomático y antivisual, performativo y relacional, soñaba ya con la red; pero la red se sostiene a duras penas sobre una pesadilla, su reverso traumático, desde el que toda crítica y toda sospecha apunta a un entramado de sobredeterminaciones que definen y disponen tanto el espacio social como la subjetividad. La red sueña, en definitiva, con una “máquina influyente” que comparte todos los rasgos del “aparato” cinematográfico: también ella encuentra el modo de ser figurada.

En *tercer lugar*, señalé también en las hipótesis que la indexicalidad debía ser comprendida a partir de tres nodos o zonas de especial relevancia: la compulsión, el realismo y la historicidad. Y que estos nodos se articularían transversalmente a lo largo de toda la investigación, porque ninguno de ellos podía ser entendido sin recurso a los otros dos. La *compulsión* determina la tipología afectiva del índice: es, según Peirce, el tipo de obligación o forzamiento (*forcefulness*) que impone a la experiencia. En los textos coetáneos de Caillois, Benjamin y Lacan, la compulsión es el anclaje visual del sujeto que aseguran los “hechos del mimetismo”, como un movimiento irrefrenable hacia el exterior que destruye el dominio del yo y la mirada perspectiva. Por eso, también para Freud, la compulsión, el automatismo de repetición, se inscribe en un más allá del principio del placer, como pulsión de muerte, como un acto que violenta la seguridad de las construcciones de la subjetividad. Pero este encuentro con lo real, la *tyché*, lo que resquebraja el funcionamiento fluido de las construcciones de lo imaginario y lo simbólico, siendo el soporte trascendental de

todo discurso, no acontece sino en el seno del *automaton*, la repetición compulsiva que Lacan asocia a la deriva metonímica del deseo por la cadena significativa (capítulo 3) y lo que Žižek designa como la estructura libidinal misma del capitalismo postindustrial (capítulo 5). De este modo, la compulsión se asocia a la repetición, y la repetición como estrategia retórica se encuentra siempre con un pliegue difícilmente desanudable *del lado de las prácticas*: ¿repetición como *tyché*, como rememoración y constelación de sentido en una imagen dialéctica, como así parece quererla Benjamin, o repetición como *automaton* o reproducción, como consolidación de lo mismo, como denuncia Carl Einstein? (capítulo 6). Este mismo doblez que define a la indexicalidad caracteriza también su puesta en escena en la compulsión, y la cuestión de lo real en relación con el realismo.

El *realismo*, por tanto, no es sino una manera conscientemente polémica de designar el interés que la indexicalidad abre hacia la cuestión de lo real, teniendo en cuenta que todas y cada una de las prácticas y teorías que movilizo en esta investigación son profundamente “antirrealistas”. Si el proyecto de una “política del índice”, tal y como lo postula Doane, debería desanudar la indexicalidad de la promesa realista, no es menos cierto que ésta no se deja borrar con facilidad. Como he mostrado suficientemente, si hay un punto de comunión entre los textos que movilizo, de la teoría del aparato a Copjec, de Benjamin a Deleuze y Lacan, de Hardt y Negri a los teóricos de los nuevos medios, es su interés por las prácticas culturales como lugares desde los que pensar la experiencia del sujeto en el mundo, y por tanto en lo político. Y, desde este compromiso, la categoría lacaniana de lo real parece describir el núcleo fundante para cualquier ética, estética y política emancipatoria; el lugar, por tanto, al que una práctica cultural debe apuntar: un (nuevo, si se quiere, aunque no sea tan obvio como podría parecer) realismo. Así, real y realismo parecen oponerse en un mismo juego binario de oposiciones que el que describe la relación entre dispositivo y aparato, entre *tyché* y *automaton*, entre fábrica y teatro, o entre repetición y reproducción. Cada uno de los capítulos de esta investigación designa una trama especial de espacio y tiempo alrededor de estas oposiciones; diferentes escenarios en los que se juega un mismo anudamiento de tensiones: la querella del cine analógico frente a los medios digitales (capítulo 2); la querella, en los años setenta, de la producción cinematográfica de vanguardia frente a la figuración narrativa (capítulo 3); la querella del dispositivo frente a la teoría del aparato, ya sea entendida como el dispositivo clásico o como las “líneas de fuga” del audiovisual contemporáneo (capítulo 4); la querella de la es-

tética relacional, el trabajo inmaterial y la producción de lo común frente a la expansión rizomática del capitalismo en la red (capítulo 5); y, en definitiva, la querella entre mimesis y mimetismo, entre la politización de la estética frente a la estetización de la política (capítulo 6).

Como he mostrado en cada capítulo (en cada anudamiento o síntoma), lo que en un momento histórico aparece de un lado del binomio, es susceptible de ocupar el contrario en otro momento. En otras palabras, cada nodo es a un tiempo una sobredeterminación formal y una sobredeterminación temporal, una suerte de imagen dialéctica, al punto de que su sentido sólo puede emerger en acción diferida, en relación *nachträglich* con su momento anterior. Por eso, en tercer lugar, la dimensión de la *historicidad* ocupa un lugar central en la consideración de la indexicalidad, tanto en relación con el modelo temporal que impone como con el sentido de historia que propone. La política cultural de lo obsoleto y lo anticuado, tal y como Foster designaba el proyecto benjaminiano del surrealismo, y cuyo debate marca el inicio de esta investigación en relación con la “muerte del cine”, debe entenderse entonces no tanto en su dimensión histórica positiva, entre el pasado y el presente, sino como el movimiento que opone a la efectividad del tiempo cronológico *otro* tiempo que designa su ruina: la obsolescencia como lo echado a perder, lo que arruina la positividad de cada momento histórico. En todos los capítulos de la investigación, cada régimen de oposiciones puede observarse desde esta perspectiva: lo que a cada momento es elevado a la categoría de “buen objeto” estético o político es aquello que “no anda bien”, aquello que, en palabras de Deleuze y Guattari, no cesa de estropearse o desgastarse. Y lo que, como señala Agamben, ofrece en cada aquí y ahora una oportunidad de salvación a lo que ha sido. Pero por otro lado, si todo este despliegue de coagulaciones sintomáticas puede acontecer es porque, como la dinámica misma del síntoma, opera en acto como un modo de recordar; esto es: olvida para volver a hacer. Lo que en cada momento parece haberse olvidado, lo que es negado, es la escena en que su drama fue representado con anterioridad, y así vuelve a suceder “en acto”. En otras palabras, la estructura temporal de la acción diferida, como dialéctica detenida, parece corresponder, sin duda, al momento mesiánico de salvación al que alude Agamben (un acontecimiento traumático que se inviste de sentido en el aquí y ahora de su cognoscibilidad, diría Benjamin), pero también describe la escena en la que se instalan el policía y el detective en el *film noir*: la escena del crimen saturada de huellas que deben ser leídas, en las que *el* acontecimiento traumático, el asesinato, debe ser elaborado. Pero como mostraba en el capítulo 4, el policía no actúa como el detective. El

policía actúa como el sindonólogo ante el Sudario, como el empresario ante una “solución” basada en *Big Data*, esto es, manteniendo la creencia abductiva en la posibilidad de deducir al criminal a partir de sus huellas. El detective, por el contrario, rechaza esta tesis; y, si se mueve compulsivamente entre las huellas, es en virtud del mismo movimiento (de la compulsión), y no como quien persigue un fantasma, pues sabe que no hay una lectura final que conecte todos los puntos (sabe, en definitiva, que no hay significativo maestro, o que su lugar está vacío). Pero de nuevo, detective y policía constituyen una diferencia mínima, una diferencia susceptible pues de reubicarse e invertirse en otro lugar, porque es una diferencia *apenas* visible en su forma (y ¿qué los diferencia del lado de las formas, sino la ligereza del trazo, la *grazia* que acompaña al detective en su lectura del deseo, como sostengo respecto a la lectura benjaminiana de Chaplin en el capítulo 6?). Policía y detective son dos instancias del mismo sujeto dividido, del mismo modo en que aparato y dispositivo son “las mismas máquinas bajo dos regímenes diferentes”.

Como apuntaba en los Objetivos presentados al comienzo de esta tesis, abandonar un paradigma estrictamente visual podría servir para trazar el devenir de la indexicalidad en su dinámica compulsiva, en relación con la pregunta por lo real y la historicidad. La eficacia de este desplazamiento, por tanto, no sólo es consistente con su propio objeto, en la medida en que las categorías de semejanza icónica y de imagen visual son despojadas de su centralidad en los procesos indexicales, sino que permitía también desatender estas categorías entendidas como las causas que llevan a preguntarse por la indexicalidad en la imagen digital. En otras palabras, me parecía que investigar la indexicalidad en el terreno de la imagen digital, preocuparse por la continuidad o discontinuidad de la transmisión de información o, en definitiva, afrontarla en las prácticas materiales que más se *asemejan* a las que vieron surgir este paradigma en la teoría cultural de la modernidad (el cine y la fotografía), no podía ser sino un error metodológico de principio. Como señalo en la pequeña *coda* que finaliza el capítulo 5, las tecnologías de inscripción indexical desarrolladas a lo largo del siglo XIX colocaban a la invención de la fotografía como un caso más, y no especialmente central, entre una proliferación extenuante de aparatos de registro. En este sentido, creo que la articulación de los temas que desarrollo en cada capítulo habla por sí sola de la efectividad de esta estrategia, y de la extrema tactilidad que me propuse construir en la relación entre objeto, objetivos, metodología y desarrollo de la investigación.

Por otro lado, indicaba también que este trabajo debería servir para replantear el papel, tan central como denostado, de la teoría del cine de los años setenta en la historia del cine. Como expongo en el capítulo 1, este objetivo no era especialmente original, pero creo que la rearticulación de la teoría del aparato como un espacio cargado de ambivalencias y sobredeterminaciones, tal y como desarrollo en los capítulos 3 y 4, es un buen ejemplo de cómo un momento tan pregnante como aquel puede servir, aún hoy en día, para resituar o repensar cuestiones relacionadas con la estética y la teoría cultural en el espacio de los nuevos medios. Además, si, como sostengo en el capítulo 1, la teoría y la estética de los nuevos medios encuentra un precedente de referencia en las políticas de la percepción de los años setenta, la relación *nachträglich* que se construye entre ambos momentos puede bien entenderse a partir de las distinciones conceptuales entre el aparato y el dispositivo, y encontrar en ellas las razones por las que el calco de las estrategias de resistencia de los años setenta en la actualidad no sólo resultaría ya estéril, sino que su eficacia crítica era ya, desde el principio, objeto de una disputa. En definitiva, se trataba, como en el objetivo anterior, de seguir una lógica derivada del propio objeto de la investigación: encontrar en el ahora una manera de repetir como estrategia crítica de salvación.

Por último, señalaba también entre mis objetivos que esta tesis debería servir para replantear el papel de la representación o la figuración en las prácticas artísticas contemporáneas; lo que, al término del capítulo 6, había descrito como “devolver la figura a la mancha”. Pero si propongo algo así como una cierta deferencia hacia la figuración, no es desde luego hacia la figuración de la narratividad clásica, ni hacia la figura que el policía querrá ver en la escena del crimen, ni hacia el momento de *convenientia* que Bentham alucinó en su dispositivo panóptico o el empresario en sus algoritmos de cálculo. Es, más bien, un gesto de resistencia frente al discurso de su desaparición. Esta figura corresponde más bien a la que articulo, en las páginas finales del capítulo 6, a partir del concepto de inervación en Benjamin y su teoría del actor, aunque en ella la dimensión del deseo no acaba de hacerla *funcionar*. Mi propuesta, por tanto, no es en modo alguno figurar como fantasía de clausura, sino insistir en la sobredeterminación formal (tanto espacial y temporal) de la imagen como síntoma; un tema, por lo demás, extensamente desarrollado por el historiador del arte George Didi-Huberman. El núcleo de (in)consistencia del sujeto y de la imagen que abre el pensamiento filosófico de la modernidad, las artes y tecnologías de inscripción y el psicoanálisis es un mismo principio fundado en el primado de la diferencia, de la impronta o

del sujeto desgarrado de la *béance*. El corolario, por descontado, es que, como parecen saber el detective o Chaplin, no hay ya un Uno al que la estructura remita, no hay significativo maestro: todo se juega en el hacerse, en el ensayarse. Al final hay síntoma, un síntoma que, al término de la deriva, remite tan sólo a sí mismo, como un anudamiento irresoluble: lo que Lacan llamaba *sinthome*. Benjamin nombró esta sobredeterminación *imagen dialéctica*, y es cierto que su presencia, como en esta investigación (aunque apenas sea mencionada en el capítulo final), es central en gran parte de la teoría y la estética contemporánea. No parece que esté diciéndolo mucho, por tanto, pero realmente tampoco hay mucho más que decir. No hay mucho más que esto: un sinsentido final, la *bêtise*. Lo que hay que hacer, en todo caso, es figurarla.

“La cura no es la película de vanguardia, aunque ambas estén de moda”, dice Metz al final de *El significativo imaginario*. Y este es quizá, al final, el sentido en el que querría que fuese leída esta tesis. ¿Qué clase de imagen es esa imagen síntoma? ¿Cómo se hace, a qué se parece? ¿Qué puntos, un, dos, tres, debería seguir para dar con ella? ¿*found-footage*? ¿Cine-ojo, cine-puño? ¿Ensamblajes de producción del común? ¿Políticas transgénero? ¿Desvíos de lo real? Barthes la encontró en una imagen fotográfica de la infancia de su madre, y ni siquiera mostró la imagen. ¿Se trata de no mostrar? ¿De lo familiar des-familiarizado, de lo *Unheimliche*? Didi-Huberman la encontró en Fra Angelico, pero también en los hilos de sangre carmesí que motean la superficie de la hilandera de Vermeer, y en los cubos negros de Tony Smith. Balzac soñó una obra de arte desconocida de la que sólo quedó un pequeño pie asomando en una masa de pigmento informe, y Warburg se prendó de la ninfa. Breton alucinó lo maravilloso como una locomotora devorada por la maleza. Benjamin vio en Chaplin el *gestus* mismo de la inervación, y la operación revolucionaria del actor frente al aparato en una pequeña conversación que Asta Nielsen mantuvo con un pretendiente no correspondido entre toma y toma de una película olvidada. Heath alabó a Gidal, y Copjec nos descubre a Duras y al ciclo compulsivo del detective en el *film noir*. Para George Baker, el dúo Pierre Huyghe & Philippe Parreno reconstruyeron el síntoma postcapitalista en un modelo manga 3d “liberado”, *Annlee*, en *No Ghost Just a Shell* (1999). Alguien dirá que Leos Carax deja al cuerpo del actor frente al aparato desvanecido en *Holy Motors* (2012), como un último homenaje a una inervación en vías de desaparecer, como mismo *sinthome* (no en vano, Denis Lavant ya había sido Chaplin/Hitler en ese elogio de la compulsión de repetición que es *Mister Lonely* (2007), de Harmony Ko-

rine). Para Foster, cada imprecisión en la reproducción serigráfica de las obras de Warhol designa la *tyché*, el encuentro traumático con lo real. Y para Žižek, cualquier Hitchcock sirve al caso. La imagen dialéctica no es una imagen, del mismo modo que el dispositivo no es un aparato, *aunque sean la misma máquina*. La estructura misma de la tesis, como he señalado en la Metodología en relación con el Marco teórico, trata de corresponder a esta misma lógica, pero es algo que más bien se ha decidido sólo, o a duras penas (sólo puedo pensarlo después, en acción diferida). No hay un significante maestro que funde el movimiento de esta investigación, como no hay “solución” al paradigma estadístico del *big data*. Hay movimiento; hay, en el mejor de los casos, coagulaciones críticas de sentido. Pero fundamentalmente, hay compulsión y empatía y anudamientos que vuelven sobre sí mismos sin solución de continuidad; y reservas, deseo y puesta a distancia (un *fort!* y un *da!*), y un esfuerzo automático, desde una perspectiva situada y parcial, por hacer que los textos cojeen; presentar series de conflictos, de problemas estéticos o problemas teóricos, a los que no hay solución más que en el acto de escribirlos. Hay una suerte de emborronamiento del discurso (Lacan hablaba de *Lalangue*, de *linguisterie*, en su seminario final sobre el *sinthome* y el *Finnegans Wake* de James Joyce, y aunque hay unanimidad en que su retórica se esfuerza en designar esta imposibilidad, tampoco hay muchas dudas de que no pasará a la historia de la literatura). Quizá la mejor manera de entender el rizoma en Deleuze y en Guattari es la experiencia de la lectura de su libro. Lo que Barthes llamó *El placer del texto*. Su red rizomática aparece aquí bajo una forma que puede ser manejada entre las manos, que tiene páginas cosidas y pegadas a un lomo, y que empieza a leerse por el principio para acabar por el final. En definitiva, si Deleuze y Guattari abrían *Mil mesetas* diciendo sus nombres “para entendernos”, porque todo el mundo sabe que eso es sólo una manera de hablar, porque gusta, como gusta decir “sale el sol” cuando todos sabemos que nunca “sale”, la cuestión sería recordar que, si decimos “imagen dialéctica”, o “imagen-síntoma”, o “mancha” o “desfiguración”, lo decimos para entendernos, porque todo el mundo sabe que son sólo maneras de hablar (porque son las únicas maneras de hablar). La imagen es ante todo *resistencia* (resistencia a dejar de comparecer); por eso se dice que “emerge”, que es la emergencia misma. Alucinar su desaparición es tanto como dejar vía libre a su fantasma (pero esto ya lo han dicho muchos de los que cito en estas páginas). También el ojo-fijo es infraleve, *incluso*.

APPENDIX

The Politics of Index

Aesthetics and Theory of Indexicality
in Film and Digital Culture

INTRODUCTION: INDEXICALITY

This Doctoral Thesis examines and further extends the semiotic concept of the index, developed by American philosopher and logicist Charles Sanders Peirce, as it may be used for a Theory and Aesthetics of modern and digital media. Photography and Cinema played a determining role in the ways in which inscription and storage, registration and legibility, contingency and archivization were conceived during the second half of the nineteenth and the beginnings of the twentieth century. Contemporary digital media are nonetheless preoccupied with inputs and outputs, sensors and actuators, data management, data processing and data recovery. Both of these two bold paradigms, modern and digital media, are thus decisively intertwined with the phenomenology and epistemology of the index. Indexicality will be studied as a key process that determines questions about representation, subjectivity, emancipation and totalitarianism in theoretical discourses on media. A symptom, as it were, that pierces the Politics of Aesthetics in Modernity at large.

Indexicality is the property of indices, a sign category developed by Peirce from the ending of the nineteenth to the beginning of the twentieth century, in several and scattered texts compiled in *The Collected Papers by Charles Sanders Peirce* and other minor publications. In its most canonic deployment, Peirce states that “An Index is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of being really affected by that Object” (CP §2.248). Being a semiotic process, it acts upon minds, and psychologically works by “associational compulsion” (CP §2.305). It is thus a common way of thinking of primitive minds, as it works by analogy and contiguity (“Psychologically, the action of indices depends upon association by contiguity”) (CP §2.306), an associational process particularly present in the discourse of anthropology of his days—e. g. the Law of Contiguity, or Infectious Magic, as it was explained by James Frazer (1981), works primarily as an indexical anchoring of the world, in its objects, effects and affects. Thus indexicality establishes dynamic connexions, or relations, between agents (CP §2.305; §2.336); marking the junction between “two portions of experience” (CP §2.285). The index, as it were, locates and places the experience of the subject in the world, “the Index being the common environment of the interlocutors” (CP §2.318), and permits us to establish a physical connection between thoughts and the outer world. As a dynamic force, it only works in a present tense, in “act,” and thus establishes a relation between the here and

now of the use of the sign and the spatial and temporal location of the object that is identified by it. Moreover, the index doesn't establish links between already present agents, but constitutes them as such; "It consists in forcefulness" (CP §2.337), Peirce claims, and its force is one that inscribes and produces the very tails of that relation: "I term those occasions or objects which are denoted by the indices the subjects of the assertion" (CP §2.338). In other words, indices subjectify subjects.

Guided by their functionality, instead of being described in their formal structure, the range and variety of examples Peirce gives us remind us of some old Chinese encyclopedia described by Borges: "a weather-cock, a pointing finger, exclamations, pronouns and prepositions, natural signs and physical symptoms, labeling devices on diagrams, land marks, proper names, quantifiers and some other logical operators, and the arrangement of cards in card tricks" (Freadman, 2004: 105). Despite the heterogeneity of this rather random list of indexical objects, it is far from being exhaustive. It forgets one of the most paradigmatic examples of the indexical class, that is, photography. "Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive," says Peirce, because its "resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature" (CP §2.281). They thus belong to the indexical class, as long as their iconic resemblance is second regarding the ways the image is produced.

Because of the indexical attributes of film-based media (photography, cinema), indexicality came to be a key concept in film studies as a catchword to define André Bazin's theoretical positions, positions that didn't rely solely on aesthetic and style discussions on cinema that claimed for its true, unavoidable realism, but on the firm love and faith in and for film (for the experience in/of film). Although, as Thomas Elsaesser (2011: 4) reminds us, Bazin never used the term "indexicality," it became inextricably bonded to his oeuvre. Indeed, it was British theorist Peter Wollen who, in his 1969 book *Signs & Meaning in the Cinema*, drew upon the semiotic concept of the index to explain Bazin's ontology of the film-based image. Wollen explained that Bazinian aesthetics relied on the belief that there was an "existential bond between fact and image," a bond that had nothing to do with "any quality of similitude or resemblance" (Wollen, 1969: 134). For Bazin, indeed, the whole ontology and revelational power of photography and cinema rested on this conception of the image, based on affections, material transfers of ontological qualities, embalming processes and an intriguing core of dissemblance.

The luck of the index as a conceptual tool was heavily intertwined with Bazin's destiny in film culture. With the emergence of 1970's film theory, heavily marked by the tutor discourses of semiology, structuralism, psychoanalysis and marxism, questions around the real, knowledge and subject investment were seen as "effects" based on structural miscognitions. As Elsaesser (2011: 9) summarizes, "Bazin's realism was taken as naively pertaining to truth-claims, announcing a correspondence between what was on the screen and what was in the world, clearly a fallacious or 'ideological' position." Bazin's commitment with realism, alongside his christian rooted ideology and his apparent idealist, erratic, and asystematic accounts on historiography, technology and style, was to be seen as nothing more than an outmoded and even dangerous hindrance, a "bad object" onto which cinema was about to be transformed. Thus, indexicality was effaced from the discourse of film theory.

Nonetheless, with the advent of digital imagery, the material connection between world and representation has allegedly been broken. It is widely stated that digital images can no longer sustain the existential connection with the physical world. Digitization may seem to stand at odds with film's referential promise assured by its indexical qualities, and this is one of the most powerful reasons why indexicality has returned, as if it may have been actually repressed, and stands today as one of the most precious and discussed concepts in contemporary film and media theory. As Mary Ann Doane (2007a: 129) suggested, "one might go so far as to claim that indexicality has become today the primary indicator of cinematic specificity." Indexicality thus points to considerations about inscription, referential promises, and realist strategies, but also to the affective links that cinema was able to enact: to its history (that is ours), to its promises, and to its relation to loss, memory and claims for emancipation. For Rodowick, thence, the lost experience of film as a "passing ontology" (Rodowick, 2007b: 74) is the loss of indexicality as a specific relation to time and duration based in the isomorphic qualities of film based media with real, physical events of the past. Digitality stands, on the other side, as the culmination and proof of a shifting ontology of time. This ontological underpinning leads Rodowick to suggest that film based media, and the theories that accompanied their emergence in the first half of the twentieth-century, are not just a period or phase of art or media history, "but rather a mode of experience", a 'modern', and almost lost, mode of experience that dealt with the ways in which we "inhabit duration as the passing of present time" (Rodowick, 2007b: 74). This is why revisiting indexicality is a way of "revivifying a kind of questioning

that explores our sensuous contact with images [and a] self-examination of our relation to time, memory and history” (Rodowick, 2007b: 75).

So today, indexicality does not fully take its referential powers due to an objective status of the sign—in a current that might lead us back to Rodowick’s ontological, media-specificity arguments—on the contrary, “it is precisely the activity and desire of the subject—“our obsession with realism”—that makes indexicality the crucial aspect of the cinematic image” (Rosen, 2001: 18). Thence, current accounts on indexicality are committed to determine the ways in which the index is articulated as a promise or object of desire in a given narrative or temporal structure, that is, in a given representational apparatus. This means that indexicality is not anymore the warrant of a truth-claim that permits the deployment of a narrative diegesis as ‘realist’—the allegedly ideological form of structuring contingency—but the place from which to postulate what Doane (2007b: 4) suggests to call a ‘politics of the index,’ that is, the theoretical project of “extricating indexicality from the problematic terrain of realism.”

Stripped from truth-claims, indexicality serves to question the very ways in which the epistemological promise of the referential image is troubled and takes shape in photography, cinema, and even new media. The indexical image thus stresses performativity and trace, empathy and embodiment, subject processes and materiality, and not the myth, illusion and ideology of realism from which it was understood in 1970’s film theory. This is the paradigmatic case of Laura Mulvey’s 2006 account on film’s indexicality in relation to new media dispositifs, *Death 24x a Second*. For Mulvey, the task of thinking indexicality today is a question of reading the material traces left behind in the very surface of film. Drawing on psychoanalytic theory, she stresses the parallelism between cinematic indices and “the memory left in the unconscious by an incident lost to consciousness,” given that “both have the attributes of the indexical sign, the mark of trauma or the mark of light, and both need to be deciphered retrospectively across delayed time.” (Mulvey, 2006: 9). Whilst Mulvey reminds us that old aesthetic distinctions and polarities pertaining to 1970’s film theory should be put into question through an examination of the indexical attributes of film, she also remarks, in a crucial argument, that the very possibility of deciphering through a “delayed time” has been brought by digital technologies.

For Mulvey, thence, indexicality is not so much the already there but hidden keyword that helps discover a medium in all its ambivalence and uncertainty regarding reality, but an aesthetic node born at the cross-

roads of two different technologies. Mulvey draws upon the old freudian concept of ‘differed action’ (*Nachträglichkeit*), a movement that can be considered as a tacit admission of the fact that the renewed interest in the index is not just a final acknowledgement of the film qualities in the face of digital virtuality and immateriality, but a knowledge effect of the old made possible in light of the new. The temporality and epistemological value of the deferred action is thus inextricably bond to that of indexicality, as long as it properly describes the dynamics enacted by the index: those of legibility and storage, oblivion and memory, past and present, lack of meaning and energetic resignification of (mnemic) traces—i.e. psychic indices. But, on the other hand, it also draws attention to the complex interplay of old and new media, rendering difficult to maintain a theoretical position in which the digital may stand abruptly against the indexical determinations of film-based media.

Indeed, the indexical attributes of cinema are brought to the foreground with the assistance of technical operations pertaining to the digital, such as the ability to arrest, repeat, skip, decelerate, reverse or isolate fragments of films; operations that traditionally remained inaccessible to cinema spectators. The digital, against Mulvey’s own characterization as an “abstract information system” that “broke the material connection between object and image” (19) that defined film-based media, is on the contrary the very condition of possibility to think indexicality.

CLAIMS

With this Doctoral Thesis I am constructing a theoretical use of indexicality that, drawing upon current theory in Film Studies, can no longer be used as a tool to distinguish analog and digital media technologies. In other words, I claim that indexicality is in no way a useful concept for such media distinctions. On the contrary, I want to suggest that, once the index is detached from film-based media specificity debates, it can be an extremely useful concept to understand both the theory and aesthetics that allegedly repressed it—i. e. 1970’s film theory, or “apparatus theory”—and the phenomenology, epistemology and experience of contemporary digital culture. Considered as a subject investment in and with images or public media, as a kind of psychological bond that deals not primarily with its actual process of causation, but on the belief that it triggers, indexicality can be displaced from material debates around its

“existential connection” between images and “real” objects and be understood as a “psychological connection” between subjects and “real” processes.

Re-centering the question of the subject in relation to indexicality, I want to demonstrate that the theoretical value of such a concept lies in the ways it has been used to help thinking about the politics of aesthetics in modern and digital media. In this manner, I claim that indexicality is a core concept that can help us to understand the structuring ambivalence of film and digital media in relation to a political project: at once the central concept that enables us to think the production of the New, revolution or emancipation, and the very specter that haunts these projects with the ghost of failure and totalitarianism. This double lineage or potency of the index corresponds with the figure of the symptom on the psychoanalytic discourse: at once a gesture that approves and the one that rejects, an anachronism, coalesced in a figure of *montage*, just as an exquisite corpse. Indeed, the symptom is an indexical sign (a gesture that indicates the actuality of a hidden desire, as is set by drive), but I am rather referring to the two dimensions of experience that indexical relations enact: the experience of the index as trace, and the experience of the index as deixis. For while the indexical trace establishes a dynamic connection with a time that it lost, and in such a way performs the possibility of a spectral or anachronical dimension of temporality—one that lets the subject hold herself to a possibility of change, to thinking or imaging other spaces and times—the deictic sign binds the subject to the very present of her current situation; it subjects the subject, as it were, as a positive force: one of designation and anchoring to the actual, rather than to the openness posited by the virtual temporality of the trace. More important indeed, the index as trace and the index as deixis are just two limits or poles within where indexicality is tensed, and in no way can one property be extricated from the other. They define a dialectical figure, a dialectical image that, as Walter Benjamin claimed, is the very structure of the allegorical intention, the armature, he said, of the allegorical mode of vision that pertains to the modern and, as I claim, the postmodern subject.

This figure is characterized by the interplay of three different but intertwined dimensions of indexicality; dimensions that I have studied across the five chapters that constitute this thesis: compulsion, realism, and historicity. By compulsion, I mean both the “blind compulsion” that links subjects to the external world (and shapes them) within the indexical processes, as Peirce himself explained, but also the repetition compulsion, or the “compulsion to repeat”, that characterized certain psychic

dynamics of the subject studied by Sigmund Freud (*Beyond the Pleasure Principle*, 1920) and Jacques Lacan (prominently in his famous *Seminar XI, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 1964). Both theories of repetition are critically bound to indexicality, as long as they stage a symptomatic dynamics that at once binds the subject to himself and the external world, but also desubjectifies her, setting the structural conditions in which a (failed) encounter with the *real* can be experienced.

So, realism defines not just the referential promise assured by indexicality—i. e. the promise of a “true” link or revelational transmission from an object to an (indexical) signifier—but rather the way in which, alongside with the transformations of film theory and practices at the endings of the 1960’s, the real, and the production of the real, came to the foreground as the very objective of any progressive, critical and politically committed film theory. This real, as I claim, didn’t refer to the natural, external world, but was considered as the very condition of possibility of experience and the very processes of production that the classical staging of cinema would try to conceal. But this real, with Lacan, is also the condition of possibility of both imaginary constructions—those that came to define the whole aesthetics of classical cinema in the late sixties—and symbolic determinations, and both may fail to acknowledge the ways in which the subject is always lacking in representation—a subject is not-One—she is ‘the subject of lack’—and thence can never correspond to a given imaginary or symbolic congealment. This real, and hence a rather different realist project, committed with difference and negativity, could not be thus represented, but just indexed, shown, established in a performative relation with subjects that could be able to displace and restructure the very dynamics of subject desire—and thence, as it were, could be able to perform the possibility of revolution.

Third and last, historicity refers to the temporality enacted by the index, as I have explained with recourse to the concept of differed action. This temporal model is not just a property of indexical processes, but one fundamental model of time for the subject. As Hal Foster (1996) or Georges Didi-Huberman (2006) have claimed, the anachronism of the differed action can be used as a temporal model that might lead us to left behind linear concepts of history, constructed in cause-effects relations, and rather insist on the deep overdetermination that is staged every time a historical event is to be offered a meaning. The historicity that brings into play the indexical processes also points to the ways in which its internal dialectics of inscription—i. e. the trace of a lost past, and the deictic designation of a pure present—is somehow forgotten every time the

same questions regarding indexicality are staged in different periods of time. It thus also enacts a compulsion to repeat, in which we may observe or experience the very real that subtends the whole indexical anchoring.

Thence, indexicality, being essentially a relation, is always something staged, and it is produced differently in different means of staging. Indexicality is thus the force that enables a given space to determine and produce the subjects gathered in it—but also what might fail to produce them as whole entities—the energetic field that is supposed to define *hypericons* (Mitchell, 1996), images that produce other images and that are posited as mind-material constructions that encapsulate an *episteme*, a way of thinking the world that carries its own limits and boundaries. This thesis interrogates those kinds of primal scenes, those *mises en scène* and the *scénarios* they bring into play. And it does so looking for the indexical attributes of that stagings as they are invoked in different material and theoretical spaces during the xx and xxith centuries.

STRUCTURE

The different chapters that structure this Thesis are each committed to a single scene in which the symptomatic dimension of indexicality is posited and troubled. I start by looking at this ambivalence in the field of its alleged disappearance from the discourse of film studies. It is as if considering the index as a symptom should allow me to call it up in the very moment of its founding repression. Thus my first scene is 1970's film theory, and fundamentally the politics of perception sustained and claimed by structural/materialists theorists and filmmakers. In this primal scene, the dialectical oscillation of the index is embodied in the problem of the figurability of classical cinema, as it was confronted with the emergence of an allegedly "formalist" abstractionism, severely "anti-illusionistic." In this scene, the indexical attributes of cinema are first posited as the very cause of its disgusting and ideological bias—i. e. its impression of reality—and as such effaced from current debates and methods of analysis. But as soon as the index was dismissed, it returned in a jargon full of references to 'marks,' 'traces,' 'designations,' and even 'symptoms' that structured the subject position in the space of projection, in the cinema theatre, as an ideological position that served bourgeois and capitalist structures of domination. Those were not anymore indices of an external reality, but elements that marked the reality of the processes of

signification and production. The project of 1970's film theory was thus double-edged: first, as to indicating ('indexing') those elements in order to make the apparatus come to the foreground "in flesh and blood," as Baudry (1970) suggested. Second, as to reusing those indexical attributes to produce an other(ed) situation in the very event of the filmic projection and reception. As Agamben (2002a) stated, the key point was to show the image in its very process of signification; an image that could no longer be an image of something else, but literally a stain, an imageless image that could thwart imaginary constructions and miscognitions. As the oeuvres of Peter Gidal and Stephen Heath clearly state, this project was destined to the "production of the real"—real processes of production of both the film forms and the subject as such. But as long as a psychic model related to the very conditions of experience was taken as an aesthetic model for avant-garde practices, i. e. as long as a structuring principle of subjectivity was posited as a guide to produce material, real forms, the 1970's film theory was actually pierced by a structural impossibility: how is it possible to enact, to invoke—as in primitive cultural performances—an encounter with the real?

Fourth chapter examines this im/possibility in the ways in which critical discourses of feminist film theory, during the eighties and nineties of the XXth century, dealt with the problem posed by avant-garde theories of subjectivation; questions that could be summoned up by recourse to the primal scene to which the filmic experience was thought: namely, the "apparatus theory." In the work of several feminist theorists, such as Constance Penley, Mary Ann Doane and prominently Joan Copjec, the apparatus theory was deeply and consistently dismantled. And it was accused precisely of enacting a theory of the subject in extreme conjunction with its alleged rival, that is, classical cinema. The ambivalence of indexicality appears in this (theoretical) scene as a key element to understand the political and subjective dimension of any progressive aesthetic project; an irresolvable ambivalence, as I claim, that symptomatically coagulates in the overdeterminations of "apparatus theory": an alleged theory set up to free subjects from ideological constructions that turns out to be considered as a "delirium of clinical perfection", a totalitarian staging of relations between subjects and formal determinations. I study this contradictions by posing a way to establish a nominal—and minimal—difference between the concepts of *apparatus* and *dispositif*. A difference that can in no way be established from the side of structures, forms, or stagings, but rather on the difference between the structure and its other side, what makes the subject always exceed or fail short to correspond to

material, symbolic structures. As Deleuze and Guattari noted, apparatus and *dispositif* are the same machines, seen from different perspectives. This is why, in the second part of this chapter, I can maintain that the contemporary explosion of time-based media *dispositifs* in the spheres of media, art and performing arts, can in no way be considered, as it has many times been posited, as some sort of liberation from the constraints and rigidity of the classical cinematic apparatus—in its temporal and spatial stagings regarding the subject—even if they actually define a space of spectacle that, from the side of the structure, pose radically different situations and relations with the subject.

Chapter 5 deals with current digital theory and digital culture, and their role in contemporary political projects around emancipation and radical democracy. Thus, political projects of the avant-garde of the seventies and eighties are reconsidered and developed around current critical possibilities of contemporary stagings of forms, work, *dispositifs* and subjectivity—e. g. immaterial and affective labor, activism, hacktivism, self-management and the production of the common. This theoretical displacement corresponds precisely to the ways in which aesthetic practices have been overtly and progressively understood as relational practices, and on the basis of productive, relational paradigms, in which the power of imagery and representational formal procedures are being displaced and forgotten; an aesthetic path that could be traced back to the performative strategies of the structural/materialist project and the enthusiasm for the “expanded cinemas” during the sixties and seventies. Thus visual production, understood in terms of the production of visual objects meant to be looked at, is not a central concern in a great number of current aesthetic discourses, and not just within digital culture but, moreover, with regards to relational practices that emerged in the late nineties—practices that were tagged with names such as relational aesthetics, performative turn, social turn, cultures of participation, and so on. Instead of focusing the attention on practices, as is my aim in this thesis, I study the ambivalence of indexical processes at the two sides of its dichotomy: first, as the theory of production of relations related to affective and immaterial labor; a complex space in which the multitude could gain agency over the governance of corporations and postindustrial capitalist modes of exploitation and alienation—i. e. the renewed ideological forms of miscognition. Second, I study current methods and material determinations and structures to extract meaning, knowledge and value from indexical, digital traces, that is, the very material web that is both a trace of a (digital) movement and the production of that

same web, by attending to what has come to be known as Big Data, the material and epistemological corpus derived from intense data analysis. Whilst the project associated with emancipation and political struggles of the multitude deals with the production of an openness and the maintenance of contingent factors and events (in a similar fashion as contingency was thought in chapters 3 and 4), it is set up as the other side of the structure that posits and dreams the possibility of a cosmological web of relations between signs and things, establishing a rather anachronic *order of things* in which every living or inert entity is connected to each other in a renewed *analogia*, with causes producing effects at any point of the material world—an indexical web that sets the contemporary dream of a prose of the world (Foucault, 1966) as a deep mimetic space.

Last, chapter 6 deals with this very mimetic faculty, as it is related to indexicality, politics and subjectivation in a historical context or scene that could be considered as foundational: the *ur-scene* or primal scene in which the questions that I have shown in this thesis are originally posed: the theory of film of Walter Benjamin and its relation with a revolutionary political project. But, as I suggest, primal or foundational, originary, in no means signify that it contains some basic clues that could render the radical ambivalence of indexicality a false problematic, to speak with Althusser, that could be dispelled the same way a symptom could be dissolved by “speaking” its primal scene. On the contrary, the symptomatic structure of indexicality appears in this last scene as being an irresolvable conflict, marked and enacted by the internal dialectics of the indexical technologies of photography and cinema. And more important yet, indexicality appears, both in Benjamin’s texts and other contemporary theorists of media, deeply intertwined with the mimetic faculty—i. e. representational practices that trigger identification with an image or figure—in a complex knot that sets indexicality in a dialectical connexion with the “bad object” of the image. By placing this chapter at the end, rather than starting with it, I want to stress the fundamental claim that guides this thesis—that at the end of the series of symptoms or conflicts that indexicality have staged during the xx and xxith centuries, we find not a positive product, an instance that could explain the historical series as a sad misunderstanding, but confusion in itself, the symptom, as an irresolvable knot. A knot that is not just the one that defines indexicality as such, in its phenomenic and psychological dimension, but the one that structures the very core of subjectivity.

CONCLUSIONS

My main interest with this thesis was to construct a methodology that could hold the object, subject and research together without subsuming any of them to the others; a way of finding, in the very object I was about to study, some sort of breeding from which to structure the thesis. Posing a “situated knowledge,” as Haraway wanted, would mean to acknowledge my position as a researcher in this investigation, my own “blind compulsion” towards it—my own indexical anchoring—and also a way to let desire guide it and so be read. Throughout this work I have tried to show how, in the theory an aesthetics of Modernity at large, from film to digital culture, indexicality, as a signifying and material process, and as an epistemological paradigm, describes the promise of an openness from within any media disposition; a promise that, being deeply inaccessible and (just) a form of experience, is nonetheless hegemonic, the condition of possibility of any fixed and reified meaning. Thus, indexicality is deeply connected with the experience of the subject of psychoanalysis but, moreover, with the catastrophe of the allegorical gaze; the mode of vision that, for Benjamin, was the armature of the modern subject—a gaze that might thwart into pieces every intimacy, every happy coincidence with the world. If the index, as I said before, establishes the here and now of the use of the sign with the spatial and temporal location where its object is placed; then this relation, at the end of this study, came to be the very im/possibility of that placing: the evanescent point that can be felt and indicated, but hardly constructed. As Agamben said, the imagelessness of any possible image.

I claimed that posing indexicality as a criteria to distinguish digital and analog technologies was a misunderstanding, and it was so because this argument tended to confuse the object as cause with the object-cause of desire. Indexicality can in no way be thought as an “automated analogue causation,” even if its hegemony is raised on the face of indexical technologies. It is rather, as Rosen put it, a kind of efficacy, a subject investment in the image regarding truth, what is at stake in indexicality. In that sense, the physical continuity or interruption of the “signal” is in no way prevalent. Thus indexicality defines both the relation between inscription and projection, as an “influencing machine” that works towards

and in subjects, but also the irruption of an element of contingency, felt as interruption and repetition, that ruins the fluidity of the dynamics of the apparatus. And as long as it is felt, it is established that it can somehow be shown or produced, or rather invoked. This kind of index of failure thus defines indexicality as a double operation: both a trace, hollowed-out of content, pointing to its own lack, and the very designation of that hollowed trace, to which the subject could be anchored. But also from the standpoint of its semiotic dynamics, as I have shown in chapter 5, indexicality is today, within digital culture, a privileged epistemological figure, from which knowledge and value are constructed.

Second, I claimed that indexicality is a central figure to understand political projects within the realm of aesthetic practices, from the early days of film culture to contemporary digital culture. It defines the scene in which a production of the real can be staged (chapter 3), and also the processes by which the subject of desire can be located (chapter 4); but also defines the operations lying behind the production of the common (chapter 5) or the symptomatic bodily innervation that is performed in the interplay with technology (chapter 6). In all those cases, indexicality points to the production of an *other* space and time that could open the subject to difference and hence newness. But every time indexicality is thought as a promise of emancipation, it is equally considered as the very danger that threatens the subject and fixes her—as in classical cinema (chapter 3); the apparatus theory (chapter 4); the appropriation of the common by postindustrial capitalism, and the epistemology of Big Data (chapter 5) or the intersection between technology, mimetic faculty and totalitarianism (chapter 6).

In her overwhelming work on *The Emergence of Cinematic Time*, Mary Ann Doane posed the question of temporality in Modernity as pierced with a similar, but reversed, claim that the one that have guided my research. Doane also worked with the internal dialectics of time in modern technologies, epistemologies and sciences (as I account in chapter 2). Time, for her, was a central preoccupation for the modern subject, as far as he dreamt with the baudelaireian possibility of a full representation of the present, or even the full actuality of the present (torn into pieces because of the anachronical irruption of statistics, the unconscious, the after-images, the filmic archive or the very concept of the index). For Doane, Modernity dreamt full presence as an impossible dream; one that had to be figured, elided in narrativity, constructed as a promise that could never be brought to nowness. My way of thinking indexicality in relation to temporality, structurally similar but opposed, is constructed

from the other side of the structure: all the theories and aesthetic practices that I have staged in this thesis dream with the possibility of that *other* time different of the actual time; they dream not the full figure, but the stain stripped from figurality. They dream, as it were, with the very catastrophe that makes present inaccessible. And just as presentness was always thwarted by anachronism in the dreamlike projects of Marey or Muybridge, so that otherness is always menaced by the present, the actuality of relations, the inscription and subjection of minds.

This dialectics is always staged as a battle in which imagery, representation, is infused with the evil power of a bad object—Martin Jay spoke of an antiocularcentrism pervading modern aesthetics in French, and thus continental culture. Semblance and dissemblance, figure and stain, are thus constructed as opposites, and efforts have been made to disentangle one from the other. But this very difference is the one that the index enacts, being, as Didi-Huberman claimed, both what has no relation to semblance, and the element that legitimates it. These efforts can be traced back to structural/materialists projects (and surely beyond) and their interest in providing an image with a “minimal potency” of signification, but are also prevalent in current relational practices and in the elegy for cooperative, collective artworks that Benjamin dreamt within cinema. The image, figuration or representation, being phenomenologically legitimated by the indexical stain, is always considered illegitimate, second, and thus an appropriation of the true dialectical, open image.

Disentangling indexicality from the realm of visual production—i. e. photography, film or digital imagery—was a proposition whose logics derived from its own object. If the index is essentially dissimilar, dissemblance, it seemed quite wrong to look for it in the very practices that, today, look like analogic images. I think this way of considering indexicality, prevalent as in Rodowick or Doane’s accounts on it, fails precisely in not following what the index presumably enacts. This seems to me the very reason why indexicality has hardly, if ever, be studied in the realm of seventies film theory. Thus, one of my basic goals with this research, the recovery of some of the basic claims of the so called apparatus theory, was precisely directed to this kind of survey. If, as I had stated, the index was to be repressed with the advent of 1970’s film theory, it might be a good starting point to begin looking for it symptoms at that very moment.

Last, indexicality equally points to its own symptomatic figure being in the hegemonic position of any dispositif, imaginary creation or symbolic construction. At the end, as the very structure of my thesis tries to

show, there is not a proper ending, but an anachronical knot: something that doesn't mean but might work. This kind of efficacy of the symptom, taken seriously, is what Lacan called, in his last seminar, *le sinthome*, a produced and productive symptom, an irresolvable knot, at the very heart of the experience of subjects—in the place, in other words, of that Master-Signifier usually filled with Gods, Phalluses, or Ghosts. And this symptom is precisely what it is *not* because it happily performs an openness—i. e. as an anachronic force may disrupt linear narratives or destroy the unity of the Image or make representation take a step back. On the contrary, it is symptomatic because the figure cannot fail to emerge. It insists, it is resistance, considered not as the imagelessness of any image, but rather the very knotting of both; an emergence that cannot be elided. It may be illegitimate, but nonetheless survives.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADORNO, Teodor W. (2002). "On Jazz". *Essays on music*. Berkeley, Calif.: University of California Press, pp. 470-495.
- ADORNO, Teodor W.; BENJAMIN, Walter. (1998). *Correspondencia (1928-1940)*. Madrid: Trotta.
- AGAMBEN, Giorgio. (2002a). "Difference and Repetition. On Guy Debord's Films". McDonough, Tom (ed.). *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge, Mass.; Londres: MIT Press, pp. 313-319.
- AGAMBEN, Giorgio. (2002b). "¿Qué es un paradigma?". *Fractal* no. 58. Recuperada el 15/11/2012 de <http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/articles/what-is-a-paradigm/>.
- AGAMBEN, Giorgio. (2006a). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos.
- AGAMBEN, Giorgio. (2006b). "What is a Dispositor?" (conferencia transcrita por Jason M. Adams), recuperada el 7/9/2011 de <http://www.zoepolitics.com/transcript.html>.
- AGRE, Philip E. (1996). *Computational Theories of Interaction and Agency*. Cambridge, Massachussets: MIT.
- AGRE, Philip E. (1997). *Computation and Human Experience*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University.
- ALEMÁN, Jorge. (2012). *Soledad: Común. Políticas en Lacan*. Madrid: Clave intelectual.
- ALLEN, Nicholas. (1998). *The Turin Shroud and the Crystal Lens*. Port Elizabeth, South Africa: Empowerment Technologies Ltd.
- ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.
- ALTHUSSER, Louis. (1971). *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Nueva York and Londres: Monthly Review Press.
- ALTHUSSER, Louis. (1992). *El porvenir es largo*. Barcelona: Destino.
- ALTHUSSER, Louis. (1996). *Writings on Psychoanalysis. Freud and Lacan*. Nueva York: Columbia University Press.
- ALTHUSSER, Louis. (2004). *Para leer El capital*. México: Siglo XXI.
- AMIAN, Katrin. (2008). *Rethinking Postmodernism(s): Charles S. Peirce and the Pragmatist Negotiations of Thomas Pynchon, Toni Morrison, and Jonathan Safran Foer*. Amsterdam: Rodopi.
- ANDERSON, Chris. (2008). "The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete". Recuperada el 13/12/2012

- de http://www.wired.com/science/discoveries/magazine/16-07/pb_theory.
- ANDREW, Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Herve (eds.). (2011). *Opening Bazin: Postwar Film Theory and its Afterlife*. Nueva York; Oxford: Oxford University Press.
- ARISTÓTELES. (1995). *Física*. Madrid: Gredos.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- AUSTIN, John L. (1979). *Philosophical Papers*. Oxford: Oxford University Press.
- BACHELARD, Gaston. (1978). *El racionalismo aplicado*. Buenos Aires: Paidós.
- BAKER, George. (2003). "Reanimations". *October*, vol. 104 (primavera 2003), pp. 28-70.
- BAKER, George; HUYGHE, Pierre. (2004). "An Interview with Pierre Huyghe". *October*, vol. 110 (otoño 2004), pp. 81-106.
- BAL, Mieke. (2003). "El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales". *Estudios Visuales* no. 2: *La polémica sobre el objeto de los estudios visuales*, pp. 11-49.
- BALSOM, Erika. (2007). "From Bad Object to Lost Object". *Spectator*, vol. 27 (Supplement), pp. 13-18.
- BALSOM, Erika. (2010). *Exhibiting Cinema. The Moving Image in Art After 1990*. (Tesis no publicada), Boston, Mass.: Brown University. Recuperada el 8/12/2013 de <http://library.brown.edu/find/Record/bdr11054>.
- BARLOW, John P. (1996). "Declaration of Independence of Cyberspace". Recuperada el 8/12/2012 de <https://projects.eff.org/~barlow/Declaration-Final.html>.
- BARTHES, Roland. (1986). "The Reality Effect". *The Rustle of Language*. Oxford: Basil Blackwell, pp. 141-148.
- BARTHES, Roland (1995). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, textos, voces*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland (2001). "De la Obra al Texto". Wallis, Brian (ed.). *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos artísticos en torno a la representación*. Madrid: Akal, pp. 169-174.
- BARTHES, Roland. (2009). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (trad. eng. *Camera lucida: Reflections on Photography*. Nueva York: Hill and Wang, 1981). Barcelona: Paidós.
- BAUDELAIRE, Charles. (1996). "El pintor de la vida moderna". *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor. pp. 347-392.

- BAUDRY, Jean-Louis. (1970). "Cinema: effets ideologiques produits par l'appareil de base" (orig. pub. *Cinéthique* 7-8, 1970). Citado a partir de trad. eng. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus". *Film Quarterly*, vol. 28 no. 2 (invierno 1974-1975), pp. 39-47.
- BAUDRY, Jean-Louis. (1971). "Escritura, ficción, ideología" (orig. pub. "Écriture/fiction/idéologie". *Tel Quel* no. 31, otoño 1967). *Teoría de conjunto*. Barcelona: Seix Barral.
- BAUDRY, Jean-Louis. (1975). "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité" (orig. pub, *Communications*, no. 23: *Psychanalyse et cinéma*, Paris, Seuil). Citado a partir de trad eng. en "The apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality". Rosen, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. Nueva York: Columbia University Press, 1986, pp. 299-318.
- BAZIN, André. (1967). "Theater and Cinema (Part II)". *What is cinema?* vol. 1. Berkeley ; Londres: University of California Press. pp. 95-124.
- BAZIN, André. (2001). "Ontología de la imagen cinematográfica". *Qué es el cine?* Madrid: Rialp, pp. 23-30 (trad. eng. "The Ontology of the Photographic Image". *Film Quarterly*, vol. 13 no. 4, (verano 1960), pp. 4-9; orig. pub. "Ontologie de l'image photographique". *Qu'est ce que le cinéma?* París: Les Éditions du Cerf: 1990, pp. 9-17).
- BELLOUR, Raymond. (2003). "Of an other cinema". Arrhenius, S; Malm, M.; Ricupero, C.(eds.). *Black Box Illuminated*. Stockholm: Propexus, pp. 39-62.
- BELTING, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- BENJAMIN, Walter. *Obras*. Libro I. Vol. 1. Madrid: Abada: 2006. (orig. pub. *Gesammelte Schriften* vol. I. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1991).
- BENJAMIN, Walter. *Obras*. Libro I. Vol. 2. Madrid: Abada: 2012. (orig. pub. *Gesammelte Schriften* vol. I. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1991).
- BENJAMIN, Walter. *Obras*. Libro II. Vol. 1. Madrid: Abada: 2007. (orig. pub. *Gesammelte Schriften* vol. II. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1991).
- BENJAMIN, Walter. *Obras*. Libro II. Vol. 2. Madrid: Abada: 2009. (orig. pub. *Gesammelte Schriften* vol. II. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1991).
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften* vol. III. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1991.

- BENJAMIN, Walter. *Obras*. Libro IV. Vol. 1. Madrid: Abada: 2010. (orig. pub. *Gesammelte Schriften* vol. IV. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1991).
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal: 2007. (orig. pub. *Gesammelte Schriften* vol. V. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1991).
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften* vol. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1991.
- BENJAMIN, Walter. (1988). *Diario de Moscú*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter. (1989). “Juguetes y juego” (1928). *La literatura infantil*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 89-94.
- BENJAMIN, Walter. (2001). “Teorías del fascismo alemán”. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, pp. 47-48.
- BENJAMIN, Walter. (2008). “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version”. Jennings, M. W.; Doherty, B.; Levin, T. Y. (eds.). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. 19-55.
- BENTHAM, Jeremy. (1791a). *Panopticon, or, the Inspection House*. Londres: T. Payne.
- BENTHAM, Jeremy. (1791b). *Panopticon. Postscript*. Londres: T. Payne.
- BENTHAM, Jeremy. (2005). *Tratados de Legislación Civil y Penal*. Buenos Aires: Valletta
- BENVENISTE, Émile. (2004). *Problemas de lingüística general*. México DF: Siglo XXI.
- BERGSTROM, Janet (ed.). (1999). *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. Berkeley (Calif.); Los Angeles (Calif.); Londres (GB): University of California press.
- BERRY, David. M. (2011). “The Computational Turn. Thinking about the Digital Humanities”. *Culture Machine*, no. 12. Recuperada el 2/2/2013 de <http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/view/440/470>.
- BICKERTON, Emilie. (2006). “Adieu to Cahiers. Life Cycle of a Cinema Journal”. *New Left Review*, no. 42 (nov-dec 2006), pp. 69-97.
- BISHOP, Claire. (2004). “Antagonism and Relational Aesthetics”. *October*, vol. 110 (otoño 2004), pp. 51-79.
- BISHOP, Claire. (2006). *Participation*. Londres & Cambridge, Mass.: Whitechapel ; MIT Press.
- BISHOP, Claire. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres ; Nueva York: Verso Books.

- BITONTE, María E. (2004). "Bajo los signos de Sausurre, Peirce y Lacan". *Aesthetika. International Journal on Culture, Subjectivity and Aesthetics*, vol. 1 no. 1 (otoño 2004), pp. 1-17.
- BOLTER, David; GRUSIN, Richard A. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass. ; Londres: MIT Press.
- BOOMEN, Marianne van den; LAMMES, Sybille; LEHMANN, Ann-Sophie; RAESSENS, Joost; SCHÄFER, Mirko Tobias (eds.). (2009). *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- BORDWELL, David; CARROLL, Noël (eds.). (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- BOURRIAUD, Nicholas. (2005). *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Nueva York: Lukas & Sternberg.
- BOURRIAUD, Nicholas. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOURRIAUD, Nicholas. (2009). *Radicant: pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoël.
- BOYD, Danah; CRAWFORD, Kate. (2012). "Critical Questions for Big Data. Provocations for a cultural, technological, and scholarly phenomenon". *Information, Communication & Society* vol. 15 no. 5, pp. 662-679.
- BREA, José L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)arísticas y dispositivos neomediales*. Recuperada el 19/9/2011 de <http://www.laerapostmedia.net/#>.
- BREA, José L. (ed.). (2005). *Los Estudios Visuales: por una epistemología política de la visualidad*. Madrid: Akal.
- BREA, José L. (2010). *Las tres eras de la imagen imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.
- BREWSTER, Ben (ed.). (1975). *Screen*, vol. 16 no. 4 (invierno 1975).
- BREWSTER, Ben; MACCABE, Colin (eds.). (1974). *Screen*, vol. 15 no. 2 (verano 1974).
- BROWNE, Nick (ed.). (1990). *Cahiers du cinéma. Vol.3, 1969-1972. The politics of representation*. Londres: Routledge.
- BRYAN-WILSON, Julia. (2009). "We Have a Future: An Interview with Sharon Hayes". *Grey Room* no. 37 (otoño 2009), pp. 78-93.
- BRYSON, Norman. (2002). *Tradición y Deseo. De David a Delacroix*. Madrid: Akal.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (1982). "Procedimientos alegóricos. Apropiación y montaje en el arte contemporáneo" (orig. pub.

- Artforum*, vol. 21-1, 1982). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, pp. 87-116.
- BUCK-MORSS, Susan. (1989). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- BUCK-MORSS, Susan. (1992). "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered". *October*, vol. 62 (otoño 1992), pp. 3-41.
- BURCH, Noël. (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- BÜRGER, Peter. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- BUTLER, Judith. (1988). "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal* vol. 40 no. 4, pp. 519-531.
- BUTLER, Judith. (1993). *Bodies that matter, on the discursive limits of 'sex'*. Londres: Routledge.
- BUTLER, Judith. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.
- CAILLOIS, Roger. (1984). "Mimicry and Legendary Psychasthenia" (orig. pub. "Mimétisme et psychasténie légendaire". *Minotaure* no. 7, 1935). *October* vol. 31 (invierno 1984), pp. 16-32.
- CAMFIELD, David. (2007). "The Multitude and the Kangaroo: A Critique of Hardt and Negri's Theory of Immaterial Labour". *Historical Materialism* no. 15, pp. 21-52.
- CARROLL, Noël. (2004). "Jean-Louis Baudry and 'The Apparatus'". Braudy, Leo; Cohen, Marshall (eds.). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford; Nueva York: Oxford University Press, pp. 778-794.
- CARTWRIGHT, Lisa. (1997). *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CARVALHO, Victa de; PARENTE, André. (2008). "Cinema as dispositivo: Between Cinema and Contemporary Art". *CinÉmas* vol. 19 no. 1 (otoño 2008), pp. 37-55.
- CASCONI, Kim. (2000). "The Aesthetics of Failure: Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music". *Computer Music Journal* vol. 24 no. 4, pp. 12-18.
- CASSETTI, Francesco. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CATALÀ Domènech, Josep. M. (2010). *La imagen interfaz: representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*. País Vasco: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial = Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitaipen Zerbitzua.

- CERTEAU, Michel de (1996). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, departamento de historia: Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente: Centro francés de estudios mexicanos y centroamericanos.
- CHARNEY, LEO; SCHWARTZ, Vanessa. R. (eds.) (1996). *Cinema and the Invention of Modern Life*. Los Angeles: University of California Press.
- CHENG, Joyce. (2009). "Mask, Mimicry, Metamorphosis: Roger Caillois, Walter Benjamin and Surrealism in the 1930s". *Modernism/Modernity*, vol. 16 no. 1 (enero 2009), pp. 61-86.
- CHUN, Wendy H. K; KEENAN, Thomas W. (eds.). (2006). *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*: Londres, Routledge, 2006.
- CLOUGH, Patricia T.; HALLEY, Jean (eds.) (2007). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham and Londres.
- COMOLLI, Jean-Louis. (1971). "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field (parts 1&2)" (orig. pub. "Technique et idéologie: caméra, perspective, profondeur de champ". *Cahiers du cinéma* nos. 229/230, mayo/junio 1971). Browne, Nick (ed.), *Cahiers du Cinéma vol. III 1969-1972. The Politics of Representation*: Londres, Routledge, 1990, pp. 213-247.
- COMOLLI, Jean-Louis; NARBONI, Jean. (1969). "Cine/Ideología/Crítica (1 y 2)" (orig. pub. *Cahiers du Cinéma* no. 216, octubre 1969). *Cahiers du Cinéma España*, no. 11, Abril 2008, pp. 76-82.
- COMOLLI, Jean-Louis; NARBONI, Jean. (1972). "John Ford's Young Mr. Lincoln" (orig. pub. *Cahiers du Cinéma*, no. 223, 1970). *Screen* vol. 13 no. 3), 5-44.
- CONNOLLY, Maeve. (2009). *The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen*. Bristol: Bristol: Intellect Books.
- COPJEC, Joan. (1981). "'India Song-Son nom de Venise dans Calcutta désert'. The Compulsion to Repeat". *October* vol. 17: 'The New Talkies' (verano 1981), pp. 37-52.
- COPJEC, Joan. (1982). "The anxiety of the influencing machine". *October* vol. 23: 'Film Books' (invierno 1982), pp. 43-59.
- COPJEC, Joan. (1986). "The delirium of clinical perfection". *The Oxford Literary Review* vol. 8 no. 1-2, pp. 57-65.
- COPJEC, Joan. (1989). "The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan". *October*, vol. 49 (verano 1989), pp. 53-71.
- COPJEC, Joan. (1994). *Read my Desire. Lacan Against the Historicists*. Massachusetts: The MIT Press Cambridge.

- CRARY, Jonathan. (1988). "Techniques of the Observer". *October*, vol. 45 (verano 1988), pp. 3-35.
- CRARY, Jonathan. (1992). *Techniques of Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1992.
- CRICK, Philip. (1966). "Editorial". *CINIM*, vol. 1.
- CROOMBS, Matthew. (2011). "Past and Futures of 1970s Film Theory". *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, no. 20. Recuperada el 21/10/2012 de <http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=20&id=1305>.
- CUBITT, Sean. (2007). "Precepts for digital artwork". Marchessault, Janine (ed.). *Fluid Screens, Expanded Cinema*. Toronto, University of Toronto Press, pp. 304-319.
- CUNILLERA, María. (2010). *Metáforas de la voracidad del arte del siglo XX*. (Tesis Doctoral no publicada, disponible online como E-Print en <http://eprints.ucm.es/10393/>, consultada el 14/12/2012). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- DAGOGNET, Francois. (1992). *Etienne-Jules Marey: a Passion for the Trace*. Nueva York: Zone Books.
- DAMISCH, Hubert. (1987). *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza.
- DAMISCH, Hubert. (2011). "The Theoretical Eye". *Journal of Art Historiography* vol. 5 (diciembre 2011), pp. 1-11.
- DANEY, Serge. (1970). "Sur 'Salador'". *Cahiers du Cinéma* no. 222 (julio 1970), pp. 39-43.
- DARLEY, Andrew. (2003). *Cultura Visual Digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*: Barcelona, Paidós.
- DE LAURETIS, Teresa. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- DE LAURETIS, Teresa. (2003). "Becoming Inorganic". *Critical Inquiry*, vol. 29 no. 4 (verano 2003), p. 547-570.
- DELEUZE, Gilles. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles. (1990a). *Conversaciones. 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles. (1990b). "¿Qué es un dispositivo?". Balbier, E.; Dreyfus, H. L. et. al. (eds.), *Michel Foucault, filósofo*. Madrid: Gedisa, pp. 155-163.

- DELEUZE, Gilles. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DELEUZE, Gilles. (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. (1998). *El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. (2008). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DELLA PORTA, Giovan Battista. (2007). *Fisiognomía I*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- DERRIDA, Jacques. (1989). “Freud y la escena de la escritura”. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, pp. 271-317.
- DIDI- HUBERMAN, Georges. (1984). “The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)”. *October* vol. 29 (verano 1984), pp. 63-81.
- DIDI- HUBERMAN, Georges. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- DIDI- HUBERMAN, Georges. (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DIDI- HUBERMAN, Georges. (2003). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- DIDI- HUBERMAN, Georges. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- DIDI- HUBERMAN, Georges. (2007a). *L'image ouverte: motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard.
- DIDI- HUBERMAN, Georges. (2007b). *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- DIDI- HUBERMAN, Georges. (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DIDI- HUBERMAN, Georges. (2008b). “Viscosities and Survivals”. Panzanelli, Roberta (ed.). *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*. Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute, pp. 154-169.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Catálogo de la exposición *Atlas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- DOANE, Mary Ann. (1991). *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nueva York: Routledge.

- DOANE, Mary Ann. (2002). *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press.
- DOANE, Mary Ann. (2003). "The Object of Theory". Margulies, Ivonne (ed.). *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham: Duke University Press, pp. 80-92.
- DOANE, Mary Ann. (2007a). "The Indexical and the Concept of Medium Specificity". Mary Ann Doane (ed.). *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* vol. 18 no. 1 (primavera 2007), pp. 128-152.
- DOANE, Mary Ann. (2007b). "Indexicality. Trace and Sign. Introduction". Mary Ann Doane (ed.). *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* vol. 18 no. 1 (primavera 2007), pp. 1-6. *Documenta* 12 (2007). Köln: Taschen.
- DUBOIS, Philippe. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- DUCHAMP, Marcel. (2012). *Escritos. Duchamp del signo, seguido de notas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores.
- DUSINBERRE, Deke. (1976). "The Ascetic Task: Peter Gidal's *Room Film 1973*". Gidal, Peter (ed.). *Structural Film Anthology*. Londres: British Film Institute, pp. 109-113.
- ELLIS, John. (1977). "Introduction". Ellis, John (ed.). *Screen Reader I. Cinema-Ideology-Politics*. Londres: BFI.
- ELSAESSER, Thomas. (2004). "The New Film History as Media Archaeology". *CinÉmas* vol. 14 nos. 2-3, pp. 75-117.
- ELSAESSER, Thomas. (2009). "Freud as media theorist: mystic writing-pads and the matter of memory". *Screen* vol. 50 no. 1 (primavera 2009), pp. 100-113.
- ELSAESSER, Thomas. (2011). "A Bazinian Half-Century". Andrew, D.; Joubert-Laurencin, H. (eds.). *Opening Bazin: Postwar Film Theory and its Afterlife*. Nueva York ; Oxford: Oxford University Press, pp. 3-12.
- ELSAESSER, Thomas. (2012). "Cinema and Academia: Objects of Love and Objects of Study". Passerini, L.; Labanyi, J.; Diehl, K. (eds.). *Europe and Love in Cinema*. Londres: Intellect Books, pp. 27-43.
- ENWEZOR, Okwui. (2008). "Archive Fever: Photography Between History and the Monument". Enwezor, Okwui (ed.). *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. Göttingen: Steidl, pp. 11-47.

- EVANS, Martin D. (2005). "Where Are We Now? Real-Time Estimates of the Macroeconomy". *International Journal of Central Banking*, vol. 1 no. 2, pp. 127-175.
- EVEN, Aden. (2003). "Concerning the Digital". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 14 no. 2, pp. 49-77.
- FANTI, Giulio. (2011). "Hypotheses Regarding the Formation of the Body Image on the Turin Shroud. A Critical Compendium". *The Journal of Imaging Science and Technology*, vol. 55, no. 6, pp. 1-14.
- FINK, Bruce. (1995). *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton ; Chichester: Princeton University Press.
- FINK, Bruce. (2002). "Knowledge and Jouissance". Barnard, S; Fink, B. (eds.). *Reading Seminar XX: Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality*. Albany: State University of New York Press, pp. 21-45.
- FOSTER, Hal (ed.). (1988). *Vision and Visuality*. Nueva York, New York Press.
- FOSTER, Hal. (1991). "Armor Fou". *October*, vol. 56: High/Low: Art and Mass Culture (primavera 1991), pp. 64-97.
- FOSTER, Hal. (1996). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- FOSTER, Hal. (2004). "An Archival Impulse". *October*, vol. 110 (otoño 2004), pp. 3-22.
- FOSTER, Hal. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FOUCAULT, Michel. (1970). *La arqueología del saber*. Mexico DF: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel. (1980). "The Confession of the Flesh". *Power/knowledge: selected interviews and other writings, 1972-1977*. Nueva York: Pantheon Books, pp. 194-228.
- FOUCAULT, Michel. (1982). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- FOUCAULT, Michel. (2005). *Historia de la sexualidad. 1, El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI.
- FOWLER, Catherine. (2004). "Room for experiment: Gallery films and vertical time from Maya Deren to Eija Liisa Ahtila". *Screen*, vol. 45 no. 4, pp. 324-343.
- FRANCASTEL, Pierre. (1990). *Sociología del arte*. Madrid: Alianza.
- FRAZER, James G. (1981). *La rama dorada. Magia y religión*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- FREADMAN, Anne. (2004). *The Machinery of Talk: Charles Peirce and the Sign Hypothesis*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas* (traducción de José Luis Echeverry). Buenos Aires: Amorrortu.
- FRIEDBERG, Anne. (1993). *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press.
- FRODON, Jean-Michel. (2011). "Film and Plaster. The Mold of History". Andrew, D.; Joubert-Laurencin, H. (eds.). *Opening Bazin: Postwar Film Theory and its Afterlife*. Nueva York ; Oxford: Oxford University Press, pp. 77-84.
- GAUDREAU, André; RUSSELL, Catherine; VÉRONNEAU, Pierre (eds.). (2004). *Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe Siècle/ The Cinema, a New Technology for the 20th Century*. Dijon: Payot Lausanne.
- GIANNONE, Domenico; REICHLIN, Lucrezia; SMALL, David. (2008). "Nowcasting: The Real-Time Informational Content of Macroeconomic Data". *Journal of Monetary Economics*, vol. 55 no. 4, pp. 665-676.
- GIDAL, Peter. (1976a). "Correspondance". *Screen*, vol. 17 no. 2, pp. 131-132.
- GIDAL, Peter (ed.). (1976b). *Structural film anthology*. Londres: British Film Institute.
- GIDAL, Peter. (1976c). "Theory and Definition of Structural/Materialist Film". Gidal, Peter (ed.). *Structural Film Anthology*. Londres: British Film Institute, pp. 1-21.
- GIDAL, Peter. (1979). "Avant-Garde: The Anti-Narrative". *Screen*, vol. 20 no. 2, pp. 73-93.
- GIDAL, Peter. (1985). "Technology and Ideology in/through/and Avant-Garde Film: An Instance". Heath, Stephen; De Lauretis, Teresa (eds.). (1985). *The Cinematic Apparatus*. Nueva York: St. Martin's Press, pp. 151-171.
- GILICK, Liam. (2006). "Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's 'Antagonism and Relational Aesthetics'". *October*, vol. 115 (invierno 2006), pp. 95-107.
- GINZBURG, Carlo. (1989). *Clues, Myths, and the Historical Method*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.
- GITELMAN, Lisa; PINGREE, Geoffrey B. (eds.). (2003). *New media, 1740-1915*. Cambridge (Massachusetts) ; Londres: MIT Press.
- GOETHE, Johan Wolfgang von. (1987). *Obras completas* (Vol. I). Madrid: Aguilar.

- GOETHE, Johan Wolfgang von. (2002). *Goethe y la ciencia*. Madrid: Siruela.
- GOETHE, Johan Wolfgang von. (2006). *Narrativa*. Pozuelo de Alarcón, Madrid: Espasa Calpe.
- GOMBRICH, Ernst. H. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza.
- GUNNING, Tom. (2004a). "What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs". *Nordicom Review*, vol. 25 nos. 1-2, pp. 39-50.
- GUNNING, Tom. (2004b). "Phantasmagoria and the Manufacturing of Illusions and Wonder. Towards a Cultural Optics of the Cinematic Apparatus". Gaudreault, André; Russell, Catherine; Véronneau, Pierre (eds.). *Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe Siècle/ The Cinema, a New Technology for the 20th Century*. Dijon: Payot Lausanne, pp. 31-44.
- GUNNING, Tom. (2007a). "The Cinema of Attraction(s): Early Film, its Spectator and the Avant-Garde". Strauven, Wendy (ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded (Film Culture in Transition)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 381-388.
- GUNNING, Tom. (2007b). "Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality". *Differences*, vol. 18 no. 1, pp. 29-52.
- HANSEN, Miriam B. (1987). "Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'". *New German Critique*, vol. 40: Special Issue on Weimar Film Theory (invierno, 1987), pp. 179-224.
- HANSEN, Miriam B. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Mass. ; Londres: Harvard University Press.
- HANSEN, Miriam B. (1999a). "Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street". *Critical Inquiry*, vol. 25 no. 2: 'Angelus Novus': Perspectives on Walter Benjamin (invierno 1999), pp. 306-343.
- HANSEN, Miriam B. (1999b). "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism". *Modernism/Modernity*, vol. 6 no. 2, pp. 59-77.
- HANSEN, Miriam B. (2004). "Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema". *October*, vol. 109 (verano 2004), pp. 3-45.
- HANSEN, Miriam B. (2012). *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press.

- HARAWAY, Donna. (1988). "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies*, vol. 14 no. 3 (otoño 1988), pp. 575-599.
- HARDT, Michael. (1999). "Affective labor". *Boundary* vol. 26 no. 2 (verano 1999), pp. 89-100.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. (2002). *Imperio*. Barcelona: Paidós.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. (2004). *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*. Nueva York: Penguin.
- HARVEY, Sylvia (ed.). (1980). *May '68 and Film Culture*. Londres: British Film Institute.
- HAXTHAUSEN, Charles. W. (2004). "Reproduction/Repetition: Walter Benjamin/Carl Einstein". *October*, vol. 107 (invierno 2004), pp. 47-74.
- HEATH, Stephen. (1976). "Narrative Space". *Screen*, vol. 17 no. 3, pp. 68-112.
- HEATH, Stephen. (1977a). "Dossier Suture: Notes on Suture". *Screen*, vol. 18 no. 4, pp. 48-76.
- HEATH, Stephen. (1977b). "Screen Images, Film Memory". *Ciné-Tracts*, vol. 1 no. 1, pp. 27-36.
- HEATH, Stephen. (1979). "'Afterword' to Peter Gidal's 'The Anti-Narrative'". *Screen*, vol. 20 no. 2, pp. 93-99.
- HEATH, Stephen. (1981a). *Questions of cinema*. Hong Kong: Indiana University Press.
- HEATH, Stephen. (1981b). "Repetition Time: Notes Around 'Structural/Materialist' Film". *Questions of cinema*. Hong Kong: Indiana University Press, pp. 165-175.
- HEATH, Stephen. (1999). "Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories". Bergstrom, Janet (ed.). (1999). *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. Berkeley (Calif.); Los Angeles (Calif.); Londres: University of California Press, pp. 25-56.
- HEATH, Stephen; DE LAURETIS, Teresa (eds.). (1985). *The Cinematic Apparatus*. (Conferencia, 22 al 24 de febrero de 1978, Center for Twentieth Century Studies, de la University of Wisconsin-Milwaukee). Nueva York: St. Martin's Press.
- HEY, Tony; TANSLEY, Stewart; TOLLE, Kristin. (2009). *The Fourth Paradigm. Data-Intensive Scientific Discovery*. Redmond: Microsoft Research.
- HOLDREGE, Craig. (2005). "Doing Goethean Science". *Janus Head*, vol. 8 no. 1, pp. 27-52.

- HOLLIER, Dennis. (1984). "Mimesis and Castration". *October*, vol. 31 (invierno 1984), pp. 3-15.
- HOLLIER, Dennis. (1995). *Le Collège de Sociologie, 1937-1939*. Paris: Gallimard.
- HOMER, Sean. (2005a). "Cinema and Fetishism: The Disavowal of a Concept". *Historical Materialism*, vol. 13 no. 1, pp. 85-116.
- HOMER, Sean. (2005b). *Jacques Lacan*. Londres; Nueva York: Routledge.
- ILES, Chrissie. (2012). *Sharon Hayes*. Nueva York: Whitney Museum.
- INGALA, Emma. (2012). *La estructura y su reverso. Filosofía trascendental en Gilles Deleuze y Jacques Lacan*. (Tesis Doctoral no publicada, recuperada a 11/11/2012 en eprints.ucm.es/16478/). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- INGRAM, Susan. (2002). "The Writing of Asja Lacis". *New German Critique*, vol. 86 (primavera-verano 2002), pp. 159-177.
- JAMESON, Fredric. (1977). "Reflections in Conclusion". *Aesthetics and Politics. The Key Texts of the Classic Debate within German Marxism*. Londres: Verso, pp. 196-213.
- JAY, Martin. (1988). "Scopic Regimes of Modernity". Foster, Hal (ed.). *Vision and Visuality*. Nueva York, New York Press, pp. 3-23.
- JAY, Martin. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- JENKINS, Henry. (2008). *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- JOSELIT, David (ed.). (2011). *October* vol. 138: special issue: *Digital Art* (otoño 2011).
- JÜNGER, Ernst. (2005). *El instante peligroso*. Valencia: Pre-Textos.
- KAHANA, J. (2009). "What Now? Presenting Reenactment". *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 50 nos. 1-2, pp. 46-60.
- KESSLER, Frank. (2003). "La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire". *CinÉmas* vol. 14 no. 1: Dispositif(s) du Cinéma (des Premiers Temps) (Otoño 2003), pp. 21-34.
- KESSLER, Frank. (2006). *Notes on dispositif*. Recuperado el 5/2/2013 de <http://www.hum.uu.nl/medewerkers/f.e.kessler/Dispositif%20Notes11-2007.pdf>.
- KESSLER, Frank. (2009). "What you get is What You See. Digital Images and the Claim on the Real". Boomen, Marianne van den; Lammes, Sybille; Lehmann, Ann-Sophie; Raessens, Joost; Schäfer, Mirko Tobias (eds.). (2009). *Digital Material: Tracing New Media in*

- Everyday Life and Technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 187-198.
- KIM, Ji-Hoon. (2009). "The post-medium condition and the explosion of cinema". *Screen*, vol. 50 no. 1 (primavera 2009), pp. 114-123.
- KITTLER, Friedrich A. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- KJELDSKOV, Jesper. (2002). "'Just-in-Place'. Information for Mobile Device Interfaces". *Proceedings of the 4th International Symposium on Mobile Human-Computer Interaction*, pp. 271-275.
- KOJÉVE, Alexandre. (1969). *Introduction to the Reading of Hegel*. Nueva York: Basic Books.
- KORDELA, Aglaia K. (2007). *Surplus: Spinoza, Lacan*. Albany: State University of Nueva York Press.
- KRACAUER, Siegfried. (1989). *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- KRACAUER, Siegfried. (2006). "La fotografía". *Estética sin territorio*. Murcia: Colección de arquitectura.
- KRANENBURG, Rob van. (2008). *The Internet of Things. A critique of ambient technology and the all-seeing network of RFID*. Amsterdam: Insitute of Network Cultures.
- KRAUSS, Rosalind. (1977a). "Notes on the Index: Seventies Art in America". *October*, vol. 3, pp. 68-81.
- KRAUSS, R. (1977b). "Notes on the Index: Seventies Art in America". Part 2. *October*, vol. 4, pp. 58-67.
- KRAUSS, Rosalind. (1997). *El inconsciente óptico*. Madrid: Editorial Tecnos.
- KRAUSS, Rosalind. (2000). 'A voyage on the North Sea': *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Nueva York, N.Y: Thames & Hudson.
- KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain. (1997). *Formless. A User's Guide*. Nueva York: Zone Books.
- KWON, Miwon. (1997). "One Place after Another: Notes on Site Specificity". *October*, vol. 80 (primavera 1997), pp. 85-110.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire, livre VII: L'éthique de la psychanalyse* (1959-60). Paris: Seuil: 1986 (*Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, trad. D. S. Rabinovich, Buenos Aires: Paidós: 1988).
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire, livre X. L'angoisse* (1962-63). Paris: Seuil: 2004 (*Seminario 10. La angustia*, trad. E. Berenguer. Buenos Aires: Paidós: 2006).

- LACAN, Jacques. *Le Séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964). Paris: Seuil: 1973 (*Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, trad. J. L. Delmont-Mauri y J. Sucre, revisada por D. Rabinovich. Buenos Aires: Paidós: 1987).
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire, livre XVII. L'envers de la psychanalyse* (1969-1970). Paris: Seuil: 1991 (*Seminario 17. El reverso del psicoanálisis*, trad. E. Berenguer y M. Bassols. Buenos Aires: Paidós: 1992).
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire, livre XX: Encore* (1972-73). Paris: Seuil, 1975 (*Seminario 20. Aún*, trad. D. Rabinovich, J. L. Delmont-Mauri y J. Sucre. Buenos Aires: Paidós: 1975).
- LACAN, Jacques. (1966). *Écrits*. Paris: Seuil (*Escritos*. Madrid: Siglo XXI: 1984).
- LACAN, Jacques. (1975). *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Paris: Seuil.
- LACLAU, Ernesto. (1996). *Emancipation(s)*. Nueva York: Verso.
- LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. (2001). *Hegemony and Socialist Strategy*. Londres; New-York: Verso.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Lanús: Paidós.
- LATOUR, Bruno. (2007). "Beware, your imagination leaves digital traces". Texto para el *Times Higher Literary Supplement* (6th of April 2007), recuperado el 10/2/2013 de <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-129-THES-GB.pdf>
- LATOUR, Bruno. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- LAW, Alma; GORDON, Mel. (1996). *Meyerhold, Eisenstein, and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*. Jefferson, N.C. ; Londres: McFarland & Co.
- LAZER, David; PENTLAND, Alex; LADA Adamic; ARAL, Sinan et al. (2009). "Computational Social Science". *Science* no. 323, pp. 721-723.
- LAZZARATO, Maurizio. (1996). "Immaterial Labor". Virno, Paolo; Hardt, Michael (eds.). *Radical Thought in Italy: a Potential Politics*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, pp. 133-147.
- LE GRICE, Malcolm. (1976). "Abstract Film and Beyond". Gidal, Peter (ed.). *Structural Film Anthology*. Londres: British Film Institute, pp. 22-27.

- LEBLANC, Gérard. (1977). "Directions" (orig. pub. "Direction". *Cinéthique* no. 5 sept.-oct. 1969). Ellis, John (ed.). *Screen Reader I. Cinema-Ideology-Politics*. Londres: BFI, pp. 12-22.
- LEBLANC, Gérard. (1998). "Médias et dispositifs: une approche comparatiste". *CinÉmas*, vol. 9 no. 1, pp. 11-24.
- LEIGHTON, Tania. (2008a). *Art and the moving image: a critical reader*. Londres, Nueva York: Tate Pub.: Afterall.
- LEIGHTON, Tania. (2008b). "Introduction". Leighton, Tania (ed.). *Art and the moving image: a critical reader*. Londres, Nueva York: Tate Pub.: Afterall.
- LESLIE, Esther. (2000). *Walter Benjamin. Overpowering Conformism*. Londres: Pluto.
- LESSING, Gotthold. E. (1990). *Laocoonte*. Madrid: Tecnós.
- LEYS, Ruth. (2011). "The Turn to Affect. A critique". *Critical Inquiry*, vol. 37 no. 3 (primavera 2011), pp. 434-472.
- LÖWRY, Michael. (2007). "Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario". *Acta poética*, vol. 28 nos. 1-2 (primavera-otoño 2008), pp. 73-92.
- MADRA, Yahya M. (2006). "Affective economies of capitalism: Shifting the focus of the psychoanalytical debate". (paper presentado en *Crossroads*. Conferencia anual de la Association for Cultural Studies, julio 20-23, Istanbul Bilgi University, Estambul, Turquía). Recuperada el 1/10/2012 de <http://www.surplusthought.net/ymadra/affective.pdf>.
- MADRA, Yahya. M.; ÖZSELÇUK, Ceren. (2010). "Enjoyment as an Economic Factor: Reading Marx with Lacan". *Subjectivity*, vol. 3 no. 3, pp. 323-347.
- MANNING, Erin. (2007). *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis ; Londres: University of Minnesota Press.
- MANOVICH, Lev. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Mass. ; Londres: MIT Press. (Disponible también en el sitio web del autor: <http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>).
- MANOVICH, L. (2008). "La visualización de datos como nueva abstracción antisublime". *Estudios Visuales*, no. 5, pp. 125-135.
- MANOVICH, Lev. (2011). "Trending: the promises and the challenges of big social data". Gold, M. K. (ed.). *Debates in the Digital Humanities*. Minneapolis, MN: The University of Minnesota Press.
- MAREY, Étienne-Jules. (1885). *La méthode graphique dans le sciences expérimentales, et principalement en physiologie et en médecine*. París: G. Masson.

- MARGULIES, Ivonne. (2003). *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham: Duke University Press.
- MARKS, Laura U. (2002). *Touch: Sensuous Theory And Multisensory Media*. Minneapolis ; Londres: University of Minnesota Press.
- MARTÍN Prada, Juan. (2012). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- MARX, Karl. (2008). “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto”. *El Capital. Libro I* (Sección I). Madrid: Siglo XXI, pp. 87-102.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. (1991). *La ideología alemana. Feuerbach. Contraposición entre la concepción materialista y la idealista*. Valencia: Universitat de Valencia.
- MASSUMI, Brian. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
- MAYNE, Judith. (1993). *Cinema and Spectatorship*. Londres, Routledge.
- MAZZARELLA, William. (2010). “The Myth of the Multitude, or, Who’s Afraid of the Crowd?”. *Critical Inquiry*, vol. 36 no. 4, pp. 697-727.
- MCDONOUGH, Tom. (2002). *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge, Mass.; Londres: MIT Press.
- MCDONOUGH, Tom. (2004). “No Ghost”. *October*, vol. 110 (otoño 2004), pp. 107-130.
- MENACHE, Alberto. (2011). *Understanding Motion Capture for Computer Animation*. Burlington, MA: Morgan Kauffman.
- MENZEL, Jack. (2012). “Introducing the Knowledge Graph” (video visitado el 9/12/2012 de <http://www.google.com/insidesearch/features/search/knowledge.html>).
- MEREWETHER, Charles. (2006). *The Archive*. Londres: Whitechapel.
- METZ, Christian. (1975). “The Imaginary Signifier”. *Screen*, vol. 16 no. 2, pp. 14-76.
- METZ, Christian. (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- METZ, Christian. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine 1 (1964-1967)*. Barcelona: Paidós.
- MICHAUD, Philippe-Alain. (1998). *Aby Warburg and the Image in Motion*. Nueva York: Zone Books, 2004.
- MICHAUD, Philippe-Alain. (2006). *Le mouvement des images*. París: Éditions du Centre Pompidou, 2006.
- MICHELSON, Anette (ed.). (1987). *October: the First Decade, 1976-1986*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

- MILLER, Jacques-Alain. (1977). "Suture (elements of the logic of the signifier)". *Screen*, vol. 18 no. 4, pp. 24-34.
- MILLER, Jacques-Alain. (1987). "Jeremy Bentham's Panoptic Device". *October*, vol. 41, (verano 1987), pp. 3-29.
- MIRZOEFF, Nicholas. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- MITCHELL, William J. T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press.
- MITCHELL, William J. T. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- MITCHELL, William J. T. (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- MITCHELL, William J. T. (1995). "Interdisciplinarity and Visual Culture". *Art Bulletin*, vol. 77 no. 4, pp. 541-544.
- MOLINUEVO, José Luis (1994). *La estética de lo originario en Jünger*. Madrid: Tecnos.
- MORENO, Isidro. (2002). *Musas y nuevas tecnologías: el relato hipertextual*. Barcelona: Paidós.
- MORGAN, Daniel. (2006). "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics". *Critical Inquiry*, vol. 32 no. 3 (primavera 2006), pp. 443-481.
- MUHLE, Maria. (2008). "Why it's Time for Realism". *Afterall* vol. 17 (primavera 2008). Disponible online en <http://www.afterall.org/journal/issue.17/why.its.time.realism.again> consultada el 7/12/2009.
- MULVEY, Laura. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, vol. 16, no. 3, (otoño 1975), pp. 6-18.
- MULVEY, Laura. (2000). "The Index and the Uncanny". Gill, C. B. (ed.), *Time and the Image*. Manchester: Manchester University Press, pp. 139-148.
- MULVEY, Laura. (2006). *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books.
- MUSSEY, Charles. (1994). *The Emergence of Cinema: the American Screen to 1907*. Berkeley: University of California Press.
- MUNSTER, Anna. (2006). *Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics*. Lebanon, NH: Dartmouth College Press.
- NASH, Melanie. (2003). "Introduction". *CinÉmas*, vol. 14 no. 1: Dispositif(s) du Cinéma (des Premiers Temps) (Otoño 2003), pp. 7-19.
- NIELAND, Justus. (2008). *Feeling Modern: the Eccentricities of Public Life*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press.

- OBERLIN, Steve. (2012). *Machine Learning, Cognition, and Big Data: CA Technologies*.
- ODART, Jean Pierre. (1969). "Cinema and Suture" (orig. pub. "La suture". *Cahiers du Cinéma* nos. 211-212, abril-mayo 1969). Browne, Nick (ed.). *Cahiers du cinéma. Vol.3, 1969-1972. The politics of representation*. Londres: Routledge, pp. 45-57.
- OWENS, Craig. (1980). "The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism" (2 partes). *October*, vol. 12 (primavera 1980), pp. 67-86, y *October*, vol. 13 (verano 1980), pp. 58-80.
- PAÏNI, Dominique. (2002). *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. París: Cahiers du Cinéma.
- PAÏNI, Dominique. (2004). "Should We Put an End to Projection?". *October*, vol. 110 (otoño 2004), pp. 23-48.
- PALOMAR, Esther; DE FUENTES, José M.; GONZÁLEZ-TABLAS, Ana I.; ALCAIDE, Almudena. (2012). "Hindering false event dissemination in VANETs with proof-of-work mechanisms". *Transportation Research Part C: Emerging Technologies*. vol. 23, (agosto 2012), pp. 85-97.
- PANOFSKY, Erwin. (1995). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- PARDO, José Luis. (1996). *La intimidación*. Valencia: Pre-Textos.
- PARKIN, Jay. (2012). Presentación en la GigaOM's Structure: Europe. The Future of Cloud Computing in Europe, Amsterdam, 16 y 17 de octubre de 2012. Disponible en <http://event.gigaom.com/structureeurope/> consultada el 12/1/2013.
- PEIRCE, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Edición electrónica a cargo de John Deely (1994). Sobre la edición de Charles Hartshorne y Paul Weiss para los volúmenes I a VI (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935) y la de Arthur W. Burks (mismo editor, 1958) para los volúmenes VII y VIII.
- PENLEY, Constance. (1977). "The Avant-Garde and its Imaginary". *Camera Obscura*, vol. 2 (otoño 1977), pp. 2-33.
- PENNINGS, Mark. W. (2005). "Relational Aesthetics and Critical Culture". *Proceedings Transforming Aesthetics*, Art Gallery of New South Wales. pp. 1-9.
- PERUJO, Franciso. (2009). *El investigador en su laberinto. La tesis, un desafío posible*. Sevilla: Comunicación social.
- PETREY, Sandy. (1988). *Realism and Revolution: Balzac, Stendhal, Zola, and the Performances of History*. Ithaca, N.Y. ; Londres: Cornell University Press.

- PETRO, Patrice. (2002). *Aftershocks of the New: Feminism and Film History*. New Brunswick, N.J. ; Londres: Rutgers University Press.
- PEUCKER, Brigitte. (2007). *The Material Image: Art and the Real in Film*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- PINE II, B. Joseph; GILMORE, James H. (1998). "Welcome to the Experience Economy". *Harvard Business Review* (julio-agosto 1998), pp. 97-105.
- PLEYNET, Marcelyn; THIBAudeau, Jean. (1980). "Economic, Ideological, Formal" (orig. pub. "Économique, idéologique, formel". *Cinéthique* no. 3, 1969). Harvey, Sylvia (ed.). *May '68 and Film Culture*. Londres: British Film Institute, pp. 149-164.
- POTOLSKY, Matthew. (2006). *Mimesis*. Nueva York ; Londres: Routledge.
- QUINTANA, Ángel. (2011). *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*. Madrid: Acontilado.
- RADSTONE, Susannah. (2007). *The Sexual Politics of Time: Confession, Nostalgia, Memory*. Londres: Routledge.
- RAMPLEY, Matthew. (1997). "From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art". *The Art Bulletin*, vol. 79 no. 1, pp. 41-55.
- RAMPLEY, Matthew. (2000). *The Remembrance of Things Past: on Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- RAMPLEY, Matthew. (2001). "Mimesis and Allegory. On Aby Warburg and Walter Benjamin". Woodfield, Richard (ed.). *Art History as Cultural History. Aby Warburg's Projects*. Singapore: G+B Arts International.
- RANCIÈRE, Jacques. (2009). *The Future of the Image*. Londres: Verso.
- RODOWICK, David N. (1994). *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley ; Londres: University of California Press.
- RODOWICK, David N. (2007a). "An Elegy for Theory". *October*, vol. 122 (otoño 2007), pp. 91-109.
- RODOWICK, David N. (2007b). *The Virtual Life of Film*. Cambridge, Mass. ; Londres: Harvard University Press.
- ROSE, Jacqueline. (1985). "The Cinematic Apparatus: Problems in Current Theory". Heath, Stephen; De Lauretis, Teresa (eds.). (1985). *The Cinematic Apparatus*. Nueva York: St. Martin's Press, pp. 172-186.
- ROSEN, Philip. (2001). *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- ROSEN, Philip (ed.). (1986). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Nueva York: Columbia University Press.
- ROTHMAN, William. (2007). "Bazin as a cavellian realist". *Film international*, vol. 5 no. 6, pp. 54-61.
- S.L.A. (1974). "S.L.A. Revolutionary War Declaration, Program Outlined". *Oakland Tribune*, (Miércoles 13 Feb 1974)
Recuperada el 9/12/2012 de <http://es.scribd.com/doc/63682965/SLA-Revolutionary-War-Declaration-Program-Outlined-Feb-13-1974>
- SADE, Marqués de. (1997). *Elogio de la insurrección*. España: El viejo topo.
- SÁNCHEZ- BIOSCA, Vicente. (1996). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona: Paidós.
- SAUSSURE, Ferdinand de. (1959). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- SCHNEIDER, Rebecca. (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Londres: Routledge.
- SEIGWORTH, Gregory J.; GREGG, Melissa. (2010). *The Affect Theory Reader*. Durham & Londres: Duke University Press.
- SCOLLON, Robert; SCOLLON, Susan. (2003). *Discourses in Place: Language in the Material World*. Londres: Routledge.
- SHAVIRO, Steven. (2003). *Connected, or, What it means to Live in the Network Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Shoot Shoot Shoot. *The First Decades of the Londres Film-makers Co-operative & British Avant-Garde Film 1966-7*. (2002). Exposición comisariada Mark Webber. Londres: British Film Institute.
- SIROIS- Trahan, Jean-Pierre. (2003). "Dispositif(s) et réception". *CinÉmas*, vol. 14 no. 1, pp. 149-176.
- SLOTERDIJK, Peter. (2003). *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela.
- SMITH, David W. (2004). "The Inverse Side of the Structure: Žižek on Deleuze on Lacan". *Criticism*, vol. 46 no. 4, pp. 635-650.
- SOBCHACK, Vivian C. (1992). *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- SODERMAN, Braxton. (2007). "The Index and the Algorithm". *Differences*, vol. 18 no. 1 (primavera 2007), pp. 153-186.
- SONTAG, Susan. (1996). "The Decay of Cinema". *New York Times*, 25 de febrero de 1996.
- STAIGER, Janet. (2005). *Media reception studies*. Nueva York: New York University Press.
- STEWART, Elizabeth. (2010). *Catastrophe and Survival: Walter Benjamin and Psychoanalysis*. Londres: Continuum.

- STRAUVEN, Wendy. (2007). *The Cinema of Attractions Reloaded (Film Culture in Transition)*: Amsterdam: Amsterdam University Press.
- TASCÓN, Mario; QUINTANA, Yolanda. (2012). *Ciberactivismo. Las nuevas revoluciones de las multitudes conectadas*. Madrid: Los libros de la catarata.
- TASK, Viktor. (1991). "On the Origin of the 'Influencing Machine' in Schizophrenia". Paul Roazen (ed.). *Sexuality, War, and Schizophrenia: Collected Psychoanalytic Papers*. New Brunswick, U.S.A.: Transaction Publishers, pp. 185-219.
- TAUSSIG, Michael T. (1993). *Mimesis and Alterity: a Particular History of the Senses*. Nueva York: Routledge.
- TERRANOVA, Tiziana. (2000). "Free Labor. Producing Culture for the Digital Economy". *Social Text*, vol. 18 no. 2, pp. 33-58.
- The Ethics and Politics of Virtuality and Indexicality*. (2005). CongressCATH, AHRC Centre for Cultural Analysis, Theory & History at the University of Leeds.
- THOMPSON, Kristin. (1977). "The Concept of Cinematic Excess". *Ciné-Tracts*, vol. 2: Special Issue. Theoretical perspectives in Cinema (ed. by David Allen & Teresa de Lauretis), pp. 54-64.
- THRIFT, Nigel J. (2008). *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*. Londres: Routledge.
- TIKKA, Pia. (2008). *Enactive Cinema. Simulatorium Eisensteinense*. Jyväskylä, Finland: University of Art and Design Helsinki.
- TURVEY, Malcolm; JACOBS, Ken; MICHELSON, Annette; ARTHUR, Paul; FRYE, Brian; ILES, Chrissie. (2002). "Round Table: Obsolescence and American Avant-Garde Film". *October*, vol. 100: Special issue: Obsolescence (primavera 2002), pp. 115-132.
- TYLOR, Edward B. (1903). *Primitive Culture*. Londres: John Murray.
- USAI, Paolo. C. (2001). *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. Londres: British Film Institute.
- VERHOEFF, Nanna. (2012). *Mobile Screens: the Visual Regime of Navigation*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- VIRNO, Paolo. (2003). *Gramática de la multitud*. Madrid: Traficantes de sueños.
- VVAA. (1996). "Visual Culture Questionnaire". *October*, vol. 77 (verano 1996), pp. 25-70 (trad. cast. "Cuestionario sobre cultural visual", *Estudios Visuales* no. 1. *Los estudios visuales en el siglo 21* (Diciembre 2003), pp. 86-126).
- VVAA. (2011). *Smart Cities. Un primer paso hacia la internet de las cosas*. Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.

- WAHL, Daniel C. (2005). "‘Zarte Empirie’: Goethean Science as a Way of Knowing". *Janus Head*, vol. 8 no. 1, pp. 58-76.
- WALLEY, Jonathan. (2003). "The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film". *October*, vol. 103 (invierno 2003), pp. 15-30.
- WARBURG, Aby. (1999). *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- WARBURG, Aby. (2000). *Gesammelte Schriften. Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlín: Akademie Verlag.
- WATTENHOFER, Mirjam; WATTENHOFER, Roger; ZHU, Zack. (2012). "The YouTube Social Network". Paper presentado en la ICWSM 2012, Sixth International AAAI Conference on Weblogs and Social Media (ICWSM 2012).
- WEIGEL, Sigrid. (1996). *Body-and Image-Space: Re-reading Walter Benjamin*. Londres ; Nueva York: Routledge.
- WEISER, Mark. (1991). "The Computer for the 21st Century". *Scientific American*, vol. 265 no. 3, pp. 78-89.
- WHITE, Tom. (2009). *Hadoop. The Definitive Guide*. Sebastopol, California: O'Reilly Media.
- WILLEMEN, Paul. (2010). "For a Comparative Film Studies". Bryant A.; Pollock. G. (eds.), *Digital and Other Virtualities: Renegotiating the Image*. Londres: I. B. Tauris, pp. 93-109.
- WILLIAMS, Raymond. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- WINCKELMANN, Johann J. (1987). *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Península.
- WOLLEN, Peter. (1969). *Signs & Meaning in the Cinema*. Londres: Secker & Warburg in association with the British Film Institute.
- WOLLEN, Peter. (1976). "‘Ontology’ and ‘Materialism’ in Film". *Screen*, vol. 17 no. 1, pp. 7-25.
- WOLLEN, Peter. (2001). "From an Interview with Peter Wollen, by Serge Guilbaut and Scott Watson". Recuperada el 19/11/2011 de http://www.belkin.ubc.ca/_archived/lastcall/current/page1.html.
- WOLLEN, Peter. (2007). "On Gaze Theory". *New Left Review*, vol. 44 (mar-abril 2007), pp. 91-106.
- WU, Michael. (2012). "The Big Data Fallacy: Data ≠ Information". Recuperada el 5/12/2012, de lithosphere.lithium.com/t5/

- science-of-social-blog/The-Big-Data-Fallacy-Data-Information/ba-p/59250.
- ZEHLE, Soenke; ROSSITER, Ned. (2009). "Organizing Networks. Notes on Collaborative Constitution, Translation, and the Work of Organization". *Cultural Politics*, vol. 5 no. 2, pp. 237-264.
- ZHU, Xingquan; DAVIDSON, Ian (2007). *Knowledge Discovery and Data Mining: Challenges and Realities*. Hershey, PA: Idea Group Inc.
- ZIELINSKI, Siegfried. (1999). *Audiovisions. Cinema and television as entr'actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ZIKOPOULOS, Paul; DE ROOS, Dirk; DEUTSCH, Thomas; LAPIS, George; EATON, Chris. (2012). *Understanding Big Data. Analytics for Enterprise Class Hadoop and Streaming Data*. Nueva York: McGraw-Hill.
- ZIKOPOULOS, Paul; DE ROOS, Dirk; PARASURAMAN, Krishnan; DEUTSCH, Thomas; CORRIGAN, David; GILES, James (2013). *Harness the Power of Big Data*. Nueva York: McGraw-Hill.
- ŽIŽEK, Slavoj. (1989). *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI (2001).
- ŽIŽEK, Slavoj. (1999). "The Seven Veils of Fantasy". Nobus, D. (ed.). *Key concepts of Lacanian Psychoanalysis*. Nueva York: Other Press, pp. 190-218.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2000). *The Fragile Absolute, or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting for?* Londres: Verso.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2006a). *Lacrimae rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2006b). *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia: Pre-Textos.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2007a). "Deleuze's Platonism: Ideas As Real". Recuperada el 4/09/2011 de <http://www.lacan.com/zizplato.htm>.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2007b). "Multitude, Surplus, and Envy". *Rethinking Marxism*, vol. 19 no. 1, pp. 46-58.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2008). *For They Don't Know What They Do. Enjoyment as a Political Factor*. Londres: Verso.
- ZURIÁN, Francisco A. (2011). *Pensar el cine*. Madrid: Ocho y Medio libros de cine.

